Susan Sontag (1933-2004) este una dintre cele mai importante voci ale eseisticii ultimei jumătăţi de secol. După studii de filozofie la Universitatea din Chicago, unde l-a avut profesor, printre alţii, pe Leo Strauss, s-a înscris la doctorat la Universitatea Oxford, iar în 1957 s-a stabilit pentru trei ani la Paris, unde a frecventat cercurile de expatriaţi şi cercurile academice; aici îi cunoaşte pe Allan Bloom şi pe Jean Wahl, de pildă. Vreme de patru ani a predat la City of New York University şi la Columbia University, iar din 1964 s-a dedicat în întregime scrisului. Opera sa literară cuprinde romane *(The Benefactor,* 1963; *Death Kit,* 1967; *The Volcano Lover,* 1994) şi proză scurtă. în 1977 a publicat *On Photography,* în care propune o nouă perspectivă asupra fotografiei în secolul XX. Prin eseurile sale, a făcut cunoscuţi publicului american scriitori europeni precum Walter Benjamin, Roland Barthes, Antonin Artaud sau E.M. Cioran. în calitate de preşedintă a PEN Clubului american, în 1989 a declanşat campania scriitorilor americani pentru sprijinirea lui Salman Rushdie. A luat poziţie împotriva Războiului din Vietnam, scriind un reportaj despre Hanoi, dar fără a face concesii sistemului comunist, pe care l-a caracterizat drept „fascism cu faţă umană". în timpul celor patru ani de război din Bosnia, a petrecut mai multe luni în oraşul Sarajevo aflat sub asediu şi a montat acolo piesa lui Samuel Beckett *Aşteptându-l pe Godot.*

•

SUSAN SONTAG

Privind la suferinţa celuilalt

Traducere din engleză de
LAURA CRUCERU

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Coperta: Andrei Gamarţ
Redactor: Vlad Russo
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Elena Dornescu
DTP: Florina Vasiliu, Carmen Petrescu
Tipărit la Monitorul Oficial R.A.
Susan Sontag
Regarding the Pain ofOthers
Picador, Farrar, Straus and Giroux, New York

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SONTAG, SUSAN
Privind la suferinţa celuilalt / Susan Sontag. - Bucureşti: Humanitas, 2011
ISBN 978-973-50-2482-6
070:77
EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro
Comenzi CARTE PRIN POŞTĂ: tel./fax 021/311 23 30
C.P.C.E. - CP 14, Bucureşti *
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.librariilehumanitas.ro

...auxvaincus!
BAUDELAIRE

The dirty nurse, Experience...
TENNYSON

1

în iunie 1938, Virginia Woolf publica *Trei Guinee,*
volum ce cuprindea reflecţiile sale îndrăzneţe şi contro-
versate despre rădăcinile războiului. Scrisă de-a lungul
celor doi ani precedenţi, când atât ea, cât şi apropiaţii şi
colegii săi de breaslă erau absorbiţi de ascensiunea
insurec-
ţiei fasciste din Spania, cartea a fost concepută ca o replică
târzie la scrisoarea unui eminent avocat londonez care
lansase întrebarea: „Cum credeţi că am putea preveni noi
războiul?" Virginia Woolf îşi începe cartea observând tăios
că un dialog deplin între ea şi interlocutorul ei ar fi impo-
sibil. Aceasta întrucât, deşi aparţin aceleiaşi clase, „clasa
educată", o adevărată prăpastie îi desparte: avocatul este
bărbat, iar ea, femeie. Războiul îl fac bărbaţii. Bărbaţilor
(majorităţii bărbaţilor) le place războiul, căci pentru ei
lupta e legată „de o anumită glorie, de o anumită necesi-
tate şi de o anumită satisfacţie" pe care femeile (majo-
ritatea femeilor) nu le resimt sau nu le apreciază. Ce-ar
putea şti o femeie educată - a se citi privilegiată - din
înalta societate, aşa cum era Virginia Woolf, despre război?
Poate fi oare asemănată repulsia ei în faţa fascinaţiei pe
care o exercită acesta cu repulsia lui?
Virginia Woolf testează această „dificultate de comu-
nicare" propunându-i să privească împreună nişte ima-
gini din război: câteva fotografii trimise cu regularitate,

de două ori pe săptămână, de guvernul spaniol asediat;
ca notă de subsol, ea adaugă: „Scris în iarna 1936-1937".
„Să vedem", scrie ea, „dacă, privind aceleaşi fotografii,
simţim aceleaşi lucruri". Şi continuă:
Ediţia de dimineaţă conţine fotografia a ceea ce pare a fi
trupul unui bărbat sau al unei femei; e atât de mutilat,
încât
ar putea fi, la fel de bine, cadavrul unui porc. Aceia însă

sunt
cu siguranţă copii morţi, iar alături se află negreşit o
secţiune
într-o casă. O bombă a spintecat pereţii; o colivie atârnă
încă în ceea ce probabil era sufrageria...
Cel mai rapid şi mai clar mod de a transpune şocul
lăuntric provocat de aceste fotografii este de a spune că
nimicirea cărnii şi a pietrelor pe care le surprind aceste
imagini este atât de profundă, încât cu greu poţi distinge
despre ce e vorba. De aici, Virginia Woolf ajunge cu uşu-
rinţă la concluzie: avem, într-adevăr, aceleaşi reacţii,
„indiferent de educaţia şi tradiţiile care ne-au format",
îi răspunde ea avocatului. Iată dovada: atât „noi" - „noi,
femeile" - cât şi voi, bărbaţii, vom avea aceleaşi reacţii.
Dumneavoastră, domnule, le descrieţi ca fiind „cumplite şi
dezgustătoare". Şi noi le numim astfel... Războiul, aţi spune
voi, este o oroare, o barbarie, şi trebuie oprit cu orice preţ.
Cuvintele acestea rezonează şi în noi: războiul este o
oroare,
o barbarie, şi trebuie oprit cu orice preţ.
Cine mai crede în ziua de azi că războiul poate fi abolit?
Nimeni, nici măcar pacifiştii. Nu putem decât să sperăm
(deocamdată în zadar) că vom putea opri genocidul şi că
cei responsabili de încălcarea brutală a regulilor războiu-
lui (întrucât există nişte reguli ale războiului, pe care
combatanţii ar trebui să le respecte) vor fi aduşi în faţa
legii.

Sperăm să oprim anumite războaie prin impunerea nego-
cierii ca alternativă la conflictul armat. Poate că e greu de
înţeles hotărârea disperată produsă de şocul ce a urmat
Primului Război Mondial, când Europa începea să-şi dea
seama de distrugerile pe care şi le provocase.
Condamnarea
războiului ca atare nu părea însă atât de inutilă şi de
irelevantă în ajunul iluzoriului pact Kellogg-Briand din
1928, prin care cincisprezece state puternice, între care
Statele Unite, Franţa, Marea Britanie, Germania, Italia
şi Japonia, se angajau să renunţe la război ca instrument

al politicilor naţionale; chiar Freud şi Einstein s-au implicat în dezbatere printr-un schimb public de scrisori din 1932, intitulat „De ce războiul?". Apărut după aproape două decenii de condamnare vibrantă a războiului, volumul *Trei Guinee* al Virginei Woolf oferea o perspectivă unică asupra conflictului (motiv pentru care aceasta a fost cel mai prost primită dintre toate cărţile autoarei), concentrându-se pe ceea ce era considerat mult prea evident sau deplasat pentru a fi rostit şi, cu atât mai mult, pentru a fi intens dezbătut. Anume că războiul este apanajul bărbaţilor - maşina de ucis are un sex, iar acesta este masculin. Şi totuşi, îndrăzneala răspunsului Virginei Woolf la întrebarea „De ce războiul?" nu poate schimba faptul că retorica şi argumentele cu ajutorul cărora autoarea exprimă repulsia faţă de război sunt destul de convenţionale, pline de fraze repetitive. Cât priveşte fotografiile reprezentând victime ale războiului, acestea sunt la rândul lor o specie a retoricii. Ele repetă. Simplifică. Instigă. Creează iluzia unui consens.

Invocând această ipotetică experienţă comună („vedem cu toţii aceleaşi cadavre, aceleaşi case devastate"), ea afirmă
cu tărie că efectul şocant al respectivelor imagini nu poate

decât să-i unească pe oamenii de bine. Reuşeşte însă? Trebuie menţionat mai întâi că Virginia Woolf şi destinatarul anonim al acestei scrisori de dimensiunile unei cărţi nu sunt doi indivizi oarecare. Deşi îi despart străvechile afinităţi emoţionale şi experienţele proprii sexului de care aparţin, după cum aminteşte şi scriitoarea, avocatul nu este tocmai prototipul bărbatului războinic. Opiniile lui împotriva războiului sunt la fel de ferme ca ale ei. La urma urmelor, întrebarea avocatului nu era „Cum credeţi *dumneavoastră* că aţi putea preveni războiul?", ci „Cum credeţi că am putea preveni *noi* războiul?". Tocmai acest „noi" este pus la îndoială în prima parte a cărţii: autoarea nu-i permite interlocutorului să considere că acest „noi" este de la sine înţeles. Abia după multe pagini dedicate perspectivei feministe, Virginia Woolf

acceptă folosirea acestui termen.
Nici un „noi" nu trebuie considerat de la sine înţeles atunci când e vorba despre suferinţa celorlalţi.
#
Cine sunt aceşti „noi" cărora le sunt adresate asemenea fotografii şocante? Acest „noi" ar trebui să includă nu doar simpatizanţii unei naţiuni mici sau ai unui popor fără stat ce luptă pentru supravieţuire, ci şi o comunitate mai numeroasă - comunitatea celor interesaţi doar teoretic de un război oribil desfăşurat în altă ţară. Fotografiile sunt o modalitate de a face să pară „reale" (sau mai „reale") problemele pe care cei privilegiaţi, sau pur şi simplu aflaţi în siguranţă, ar prefera să le ignore.
„Să ne închipuim că pe masa din faţa noastră se află fotografiile", scrie Virginia Woolf, încercând să descrie

experimentul mental pe care i-l propune atât cititorului, cât şi fantomaticului ei interlocutor (care, menţionează autoarea, este un individ eminent, deţinând titlul de membru al baroului regal, King's Counsel*), fie că acesta este o persoană reală, fie că nu. în continuare, să ne imaginăm nişte fotografii disparate, extrase dintr-un plic sosit prin poştă în respectiva dimineaţă. Imaginile surprind cadavre de adulţi şi copii mutilaţi. Ele arată cum războiul pustieşte, zdruncină, sfâşie şi nimiceşte lumea clădită de noi. „O bombă i-a spulberat un perete", scrie autoarea despre casa dintr-o fotografie. De fapt, un oraş nu este alcătuit din carne. Cu toate acestea, clădirile dezmembrate sunt aproape la fel de grăitoare precum cadavrele de pe străzi. (Kabul, Sarajevo, Mostarul de est, Groznîi, şase hectare şi jumătate din Manhattanul de sud după 11 septembrie 2001, tabăra de refugiaţi din Jenin...) Iată, spun fotografiile, aceasta e realitatea. Iată ce face războiul. Războiul dezbină,' sfâşie. Războiul spintecă, eviscerează. Războiul pârjoleşte. Războiul dezmembrează. Războiul ruinează.
A nu suferi privind aceste imagini, a nu fi scârbit de ele, a nu tânji după abolirea cauzelor acestui prăpăd, ale acestui măcel - pentru Virginia Woolf, acestea ar fi reacţiile unui monstru moral. Iar noi, membrii clasei educate,

nu suntem monştri, susţine autoarea. Eşecul nostru ţine doar de imaginaţie şi de empatie: nu am reuşit să ne întipărim în memorie această realitate.
Dar aceste fotografii, aceste mărturii despre măcelul civililor, iar nu despre ciocnirile armatelor, pot oare stimula

* Corp de avocaţi cu statut superior alcătuit din cei nominalizaţi să reprezinte Coroana. (AT.f.)

şi altceva în afară de repulsia faţă de război? Cu siguranţă, ele pot alimenta şi susţinerea cauzei republicane. Nu acesta era adevăratul lor scop? Scriitoarea şi avocatul par să cadă de acord doar în virtutea unei presupoziţii, cumplitele imagini confirmând doar o opinie deja împărtăşită de cei doi. Dacă întrebarea ar fi fost „Cum putem contribui mai eficient la apărarea Republicii Spaniole împotriva forţelor fascismului militarist şi clerical?", fotografiile ar fi putut, dimpotrivă, să le intensifice credinţa în justeţea cauzei.
Fotografiile evocate de Virginia Woolf nu arată de fapt ce poate face războiul, războiul ca atare. Ele descriu un anumit fel de a purta războiul, caracterizat în epocă drept „barbar", întrucât cei vizaţi sunt civilii. Generalul Franco a folosit exact aceleaşi tactici de bombardament, masacru, tortură, ucidere şi mutilare a prizonierilor pe care le exersase ca ofiţer comandant în Maroc în anii 1920. Atunci, victimele sale fuseseră supuşii din coloniile spaniole, oameni de culoare sau necredincioşi care trebuiau puşi cu botul pe labe, ceea ce, în ochii marilor puteri, părea mai acceptabil; acum însă, victimele erau proprii săi compatrioţi. în consecinţă, a vedea în aceste fotografii doar ceea ce confirmă dezgustul general faţă de război, aşa cum procedează scriitoarea, înseamnă a refuza să priveşti Spania ca pe o ţară cu o anumită istorie. înseamnă a respinge dimensiunea politică.
Pentru Virginia Woolf, ca şi pentru mulţi dintre cei ce se pronunţă împotriva războiului, nu există decât conceptul unui război generic, la fel cum în respectivele imagini
sunt reprezentate victime anonime, generice. Fotografiile

trimise de către guvernul de la Madrid par - deşi e improbabil - să nu fi fost însoţite de titluri. (Sau poate autoarea

presupune pur şi simplu că o fotografie trebuie să vorbească de la sine.) Cu toate acestea, pledoaria împotriva războiului nu se bazează pe informaţii despre cine, când sau unde; arbitrarul măcelului continuu este o dovadă suficientă în acest sens. Pentru cei care sunt siguri că dreptatea se află de o parte, iar asuprirea şi injustiţia, de cealaltă, lupta trebuie să continue şi contează tocmai cine este ucis şi de către cine. Pentru un evreu din Israel, fotografia unui copil sfârtecat în atacul asupra pizzeriei Sbarro din centrul Ierusalimului este mai întâi de toate fotografia unui copil evreu ucis într-un atentat sinucigaş palestinian. Pentru un palestinian, imaginea unui copil strivit în Gaza de un tanc este în primul rând cea a unui copil palestinian ucis ca urmare a ordinelor israeliene. Pentru militant, identitatea este totul. Toate fotografiile aşteaptă să fie explicate sau falsificate prin titlul ce le însoţeşte. în timpul confruntării dintre sârbi şi croaţi de la începutul recentelor războaie balcanice, aceleaşi fotografii de copii ucişi în timpul bombardamentelor asupra unui oraş au fost difuzate atât la conferinţele de presă ale sârbilor cât şi ale croaţilor. Odată modificat titlul, morţile copiilor au putut fi folosite şi refolosite.

Imaginile reprezentând civili morţi sau case devastate pot stimula ura faţă de duşman, ceea ce a reuşit şi Al Jazeera, postul arab de televiziune prin satelit din Qatar, difuzând din oră în oră imagini ale distrugerii provocate în tabăra de refugiaţi din Jenin în aprilie 2002. Oricât de incendiare ar fi fost acele reportaje pentru telespectatorii Al Jazeera din întreaga lume, ele nu le spuneau nimic nou despre armata israeliană, ci le întăreau convingerile deja existente. Pe de altă parte, imaginile ce contrazic
devotamentul faţă de o cauză sunt respinse invariabil ca

simple înscenări. Când oamenilor li se prezintă, prin intermediul unor mărturii fotografice, atrocităţi săvârşite de

propria tabără, ei răspund invariabil că imaginile au fost fabricate, că asemenea atrocităţi n-au avut loc, că trupurile au fost aduse de duşmani de la morga oraşului, transportate în camioane şi apoi aruncate pe străzi, sau, culmea, că partea adversă şi-a provocat singură acele masacre, în consecinţă, şeful propagandei din timpul rebeliunii naţionaliste a lui Franco a susţinut că bascii fuseseră cei care îşi distruseseră pe 26 aprilie 1937 străvechiul oraş, fostă capitală, Guernica, plasând dinamită în sistemul de canalizare (într-o versiune ulterioară se susţinea că lansaseră asupra oraşului bombe fabricate chiar pe teritoriul basc), pentru a stârni indignare în afara graniţelor şi a consolida astfel rezistenţa republicană. La fel, majoritatea sârbilor din Serbia sau din alte ţări au considerat până la finalul asediului sârbesc asupra oraşului Sarajevo, şi chiar după aceea, că înşişi bosniacii săvârşiseră „masacrul de la coada la pâine" din mai 1992 şi, doi ani mai târziu (februarie 1994), „masacrul din piaţă". Mai mult, bosniacii ar fi plantat mine sau ar fi lansat obuze de mare calibru în centrul capitalei, cu scopul de a crea o privelişte extrem de sângeroasă pentru camerele de luat vederi ale jurnaliştilor străini, ajutându-i astfel să obţină sprijin internaţional.

Desigur, fotografiile unor cadavre mutilate pot fi folosite, aşa cum o face Virginia Woolf, cu scopul de a întări condamnarea războiului, după cum îi pot ajuta pe cei ce n-au avut nici un contact cu războiul să înţeleagă, chiar şi pentru un moment, o mică parte din realitatea acestuia. Cu toate astea, cuiva care acceptă că războiul poate deveni inevitabil, şi chiar drept, într-o lume atât de divizată,

fotografiile pot să nu-i ofere nici o mărturie, dar absolut nici una, în favoarea renunţării la război - sau cel mult acelora care cred că noţiunile de valoare şi sacrificiu au fost golite de orice sens şi credibilitate. Forţa de distrugere a războiului - mai puţin distrugerea totală, care nu se numeşte război, ci sinucidere - nu este în sine un argument împotriva războiului decât dacă una dintre părţi

crede (foarte puţini oameni cred asta cu adevărat) că violenţa nu este niciodată justificată, iar utilizarea forţei este mereu, indiferent de circumstanţe, greşită. Este greşită întrucât, după cum afirmă Simone Weil în sublimul său eseu despre război, „Iliada, sau Poemul Forţei", violenţa transformă orice om supus ei într-un obiect.[1] Nu - răspund cei care, într-o anumită situaţie, nu văd nici o alternativă la lupta armată -, violenţa ne poate transforma în martiri sau eroi.

în fapt, ocaziile oferite de lumea modernă de a privi - de la distanţă, prin intermediul fotografiilor - suferinţa altora pot fi utilizate în nenumărate chipuri. Imagini ce înfăţişează o atrocitate pot da naştere la reacţii opuse. Pot îndemna la pace. Pot alimenta setea de răzbunare. Sau pur şi simplu pot stârni uluirea, neîncetat alimentată cu informaţii fotografice, că asemenea întâmplări oribile au loc. Cine poate uita cele trei fotografii color ale lui Tyler

1. în ciuda faptului că Simone Weil condamnă războiul, a căutat să se implice în apărarea Republicii Spaniole şi în lupta împotriva Germaniei lui Hitler. în 1936, a mers în Spania ca voluntar necombatant într-o brigadă internaţională; în 1942 şi la începutul anului 1943, refugiată în Londra şi deja bolnavă, ea a lucrat la sediul Forţelor Franceze Libere, sperând să fie trimisă într-o misiune în Franţa ocupată. (A murit într-un sanatoriu britanic în august 1943.)

Hicks pe care ediţia *New York Times* din 13 noiembrie 2001 le publica pe prima jumătate de pagină a secţiunii zilnice dedicate noului război al Americii, „Provocarea unei naţiuni"? Tripticul descria soarta unui soldat taliban rănit, pe care soldaţii Alianţei Nord-Atlantice îl găsiseră într-un şanţ în drumul lor spre Kabul. Primul cadru: de-a lungul unui drum stâncos, prizonierul este târât pe spate de doi dintre cei care l-au capturat - unul îl trage de o mână, altul de un picior. Al doilea cadru (aparatul foto este foarte aproape): prizonierul este înconjurat de soldaţi şi priveşte înfricoşat în sus, în timp ce este ridicat brutal în picioare. Al treilea cadru: în clipa morţii, culcat pe spate, cu braţele întinse şi cu genunchii îndoiţi, gol şi însângerat de la brâu în jos, este executat de gloata de militari strânşi

înjurai lui ca să-l măcelărească. E nevoie de o doză mare de stoicism pentru a parcurge marele şi reputatul ziar în fiecare dimineaţă, dat fiind că e extrem de probabil să vezi fotografii care pot provoca plânsul. Dar mila şi dezgustul pe care ni le inspiră imagini precum cele ale lui Hicks n-ar trebui să ne distragă de la întrebarea „Ce fotografii, ce acte de cruzime şi ce morţi *nu* ne sunt arătate?".

*

Mult timp s-a crezut că printr-o descriere mai vie a ororilor oamenii îşi vor da în cele din urmă seama cât de revoltător şi de cumplit este războiul.

Cu paisprezece ani înainte ca volumul *Trei Guinee* al Virginiei Woolf să vadă lumina tiparului - în 1924, la a zecea aniversare a mobilizării naţionale din Germania în vederea Primului Război Mondial -, Ernst Friedrich, vehement opozant al războiului, publica *Krieg dem Kriege!*

Privind la suferinţa celuilalt îg

(Război războiului!). Autorul încearcă aici o terapie de şoc prin intermediul imaginilor: un album cu peste 180 de fotografii provenind în principal din arhivele militare şi medicale germane. Multe dintre ele au fost considerate de către cenzorii guvernamentali nepotrivite pentru publicare pe durata războiului. Cartea se deschide cu imagini de soldaţi şi tunuri de jucărie, precum şi cu alte obiecte ce fac deliciul băieţilor de pretutindeni, pentru ca în ultimele pagini să găsim fotografii din cimitirele militare. Paginile cuprinse între pozele cu jucării şi cele cu morminte îmbarcă cititorul într-o călătorie dureroasă de-a lungul a patru ani de măcel, de distrugere şi degradare: biserici şi castele prădate şi devastate, sate rase de pe faţa pământului, păduri nimicite, vapoare de pasageri torpilate, vehicule distruse, militanţi împotriva războiului spânzuraţi, prostituate aproape dezbrăcate în bordeluri militare,

soldaţi în chinurile morţii după un atac cu gaze toxice, copii armeni costelivi. Mai toate secvenţele din *Război războiului!* sunt greu de privit, mai cu seamă imaginile cu soldaţi morţi aparţinând diferitelor armate, soldaţi putrezind în grămezi pe câmpuri, pe dramuri sau în tranşeele din linia întâi. Cele mai înfiorătoare pagini din

această carte, proiectată să oripileze şi să demoralizeze,
sunt, de departe, cele cuprinse în secţiunea „Imaginea
războiului": douăzeci şi patru de prim-planuri ale unor
soldaţi cu răni faciale imense. Mai mult, Ernst Friedrich
n-a făcut greşeala să presupună că asemenea imagini,
oricât
de sfâşietoare şi de sinistre ar fi, pot vorbi de la sine.
Astfel,
fiecare fotografie are un titlu plin de fervoare, tradus în
patru limbi (germană, franceză, olandeză şi engleză), prin
care sălbăticia ideologiei militariste este expusă în toată
goliciunea ei şi ironizată la fiecare pagină. Denunţată

imediat de guvern, de veterani şi de alte organizaţii
patrio-
tice - în unele oraşe, poliţia a făcut raiduri prin
librării,
iar numeroase procese au fost intentate pentru a opri
expunerea fotografiilor -, această declaraţie de război
împotriva războiului a fost aclamată de scriitorii,
artiştii
şi intelectualii de stânga, precum şi de numeroasele
ligi
antirăzboi ce prevedeau că volumul lui Friedrich va in-
fluenţa puternic opinia publică. în 1930, *Război războ-
iului!* se afla deja la a zecea ediţie în Germania şi
fusese
tradus în mai multe limbi.
în 1938, anul apariţiei volumului *Trei Guinee* al
Vîrginiei
Woolf, marele regizor francez Abel Gance prezenta, în
mo-
mentul culminant al noului său film *J'accuse,* prim-pla-
nuri cu chipuri desfigurate - poreclite *Ies gueules
cassees*
(mutrele sparte) în franceză - ale foştilor combatanţi
feriţi

până atunci de lumina reflectoarelor. (în 1918-1919, Gance
realizase o variantă timpurie şi brută a acestui incom-
parabil film antirăzboi ce purta acelaşi titlu consacrat mai
târziu.) La fel ca în secţiunea finală a cărţii lui Friedrich,
ultimele cadre din filmul lui Gance prezintă un nou cimitir
militar, nu doar pentru a ne aminti câte milioane de tineri
au fost sacrificaţi între 1914 şi 1918 pe altarul militaris-
mului şi al inepţiei, într-un război aclamat drept „războiul
ce va pune capăt tuturor războaielor", ci şi pentru a avansa
ideea unei judecăţi de apoi la care aceşti morţi i-ar fi supus
pe generalii şi politicienii Europei dacă ar fi ştiut că,
douăzeci de ani mai târziu, un alt război avea să fie imi-
nent. *‚Morts de Verdun, levez-vous!"* („Ridicaţi-vă, soldaţi
căzuţi la Verdun!"), urlă protagonistul acestui film, un
veteran smintit, repetându-şi incantaţiile în germană şi
engleză: „Sacrificiile voastre au fost în zadar!" Şi vasta câm-
pie mortuară îşi varsă preaplinul, o armată de fantome

târându-se în uniforme putrezite, cu chipuri mutilate, care
se ridică din mormintele lor şi se împrăştie în toate direcţiile,
răspândind panică printre masele deja mobilizate

pentru
un nou război paneuropean. „Uitaţi-vă bine la aceste orori!
Doar asta vă mai poate opri!", urlă nebunul către mulţi-
mea celor vii puşi pe fugă, care-l răsplătesc printr-o moarte
de martir. Iar nebunul se alătură camarazilor săi morţi:
o mare de fantome impasibile învingându-i pe viitorii com-
batanţi înfricoşaţi, viitoarele victime ale „războiului de mâine". Războiul înfrânt de apocalipsă.
Şi în anul următor a izbucnit războiul.

2

A fi spectator al calamităţilor ce au loc în altă ţară este
o experienţă esenţială a modernităţii, posibilă graţie activi-
tăţii, de peste un secol şi jumătate, a acelor turişti specia-
lizaţi şi profesionişti numiţi jurnalişti. Imaginea şi sunetul
războiului au pătruns astăzi până în sufragerii. Informaţia
privind ceea ce se întâmplă altundeva, „ştirile", prezintă
în principal conflicte şi acte de violenţă - „Dacă e sânge,
se vinde" este mottoul ziarelor de scandal şi al emisiunilor
specializate de ştiri -, iar pe măsura ivirii fiecărei nenoro-
ciri, reacţiile pot fi dintre cele mai diverse: de la milă sau
indignare, la incitare sau aprobare.
La sfârşitul secolului XIX, creşterea constantă a volu-
mului de informaţii privind suferinţele provocate de război
devenise deja o problemă. în 1899, Gustave Moynier,
primul preşedinte al Comitetului Internaţional al Crucii
Roşii, scria:
Acum putem afla zilnic tot ce se întâmplă pretutindeni în
lume... relatările zilnice ale jurnaliştilor îi aduc, cum s-ar
spune, în faţa cititorului [de ziare] pe cei aflaţi în agonie pe
câmpul de luptă şi planşetele lor ajung la urechile
noastre...
Moynier se referea la numeroasele victime din rândul
tuturor taberelor, cărora Crucea Roşie trebuia să le vină în

ajutor în mod imparţial- Puterea distructivă a armatelor

combatante luase o amploare nemaivăzută prin armele intro-
duse la scurt timp după Războiul Crimeii (1854-1856),
precum puşca cu încărcare prin chiulasă şi mitraliera. Dar
deşi suferinţele de pe câmpul de luptă erau mai prezente
decât oricând în viaţa celor care altfel n-ar fi citit despre
ele decât în presă, era în mod evident o exagerare să spui,
în 1899, că se putea şti tot ce se întâmplă „zilnic pretu-
tindeni în lume". Şi este o exagerare chiar şi azi, în ciuda
faptului că suferinţele îndurate în războaie îndepărtate
ne asaltează în timp real privirea şi auzul. Ceea ce în
jargon jurnalistic se numeşte „lumea" - „Acordă-ne 22 de
minute, iar noi îţi vom oferi lumea" sună sloganul repetat
pe un anumit post de radio de câteva ori de-a lungul unei
ore - este (spre deosebire de lume) un loc extrem de
limitat, atât din punct de vedere geografic, cât şi tematic,
iar oamenii aşteaptă ca tot ce este socotit demn de a fi
cunoscut să fie transmis într-un mod concis şi apăsat.
Conştiinţa suferinţei acumulate într-un anumit număr
de războaie desfăşurate undeva departe este un lucru
construit. Mai ales în forma înregistrată de camerele de
luat vederi, e ceva care se aprinde, este împărtăşit de mulţi
oameni şi sfârşeşte prin a se stinge. Spre deosebire de o
mărturie scrisă - care, în funcţie de complexitatea gân-
dirii, a referinţelor şi a vocabularului, se adresează unui
public mai mare sau mai mic -, fotografia foloseşte un
limbaj universal şi se adresează, teoretic, oricui.
în primele războaie importante despre care există măr-
turii fotografice, Războiul Crimeii şi Războiul Civil din
America, precum şi în oricare altul de până la Primul
Război Mondial, lupta în sine era dincolo de orizontul
aparatelor de fotografiat. în ceea ce priveşte fotografiile
de război publicate între 1914 şi 1918, aproape în totali-

tate de provenienţă necunoscută, acestea erau în general
epice - în măsura în care reuşeau să surprindă o parte
din ororile şi devastarea provocate de război -, descriind
cel mai adesea urmările confruntărilor: cadavre împrăş-

tiate sau peisaje selenare lăsate în urmă de războiul de
tranşee; sate franceze eviscerate prin care trecuse
războiul.
Monitorizarea fotografică a războiului sub forma pe care
o ştim astăzi a trebuit să mai aştepte câţiva ani radicala
îmbunătăţire a echipamentului profesional: apariţia apa-
ratelor foto uşoare, precum Leica, folosind film de 35 mm
ce putea fi expus de treizeci şi şase de ori înainte să tre-
buiască înlocuit. Astfel, cu acordul cenzurii militare, se
puteau face acum fotografii în toiul luptei, iar victimele
civile şi soldaţii extenuaţi, mânjiţi de noroi, puteau fi stu-
diaţi în detaliu. Războiul Civil din Spania (1936-1939)
a fost primul război care a avut parte de documentare
(„acoperire") la faţa locului, în sens modern: de către un
grup de fotografi profesionişti aflaţi chiar în linia întâi
şi în oraşele asediate, ale căror imagini ajungeau imediat
în ziarele şi revistele din Spania şi din străinătate. Răz-
boiul purtat de America în Vietnam, primul urmărit zilnic
de camerele de filmat ale televiziunilor, a introdus un nou
tip de apropiere între oamenii de acasă şi moartea şi
distru-
gerea de pe front. Din acel moment, relatarea în timp real
a confruntărilor şi masacrelor a devenit un ingredient de
rutină pentru fluxul continuu de divertisment domestic
de pe micul ecran. Pentru a atrage atenţia asupra unui
anumit conflict, în contextul în care conştiinţa telespec-
tatorilor este expusă dramelor de pretutindeni, este nevoie
de difuzarea şi redifuzarea zilnică a unor frânturi de foto-
grafii despre acel conflict. Iată de ce percepţia despre
război
a celor ce n-au trecut ei înşişi prin experienţa războiului

este în principal un rezultat al impactului produs de aceste
imagini.
Ceva devine real - pentru cei ce se află altundeva şi
urmăresc evenimentele respective ca pe nişte „ştiri" -
fiindcă este fotografiat. Iar o catastrofă la care participăm
va semăna într-un mod straniu cu reprezentarea ei. Atacul
de la World Trade Center din 11 septembrie 2001 a apărut,

în primele mărturii ale celor care au scăpat din turnurile cuprinse de flăcări sau le-au privit de aproape, drept „ireal", „inimaginabil", „ca într-un film". (După patru decenii de bugete imense investite în filme hollywoodiene despre dezastre, se pare că fraza „A fost ca într-un film" a înlocuit expresia folosită până atunci de supravieţuitorii unor catastrofe pentru a descrie cât de dificil le-a fost pe moment să conştientizeze ce se întâmpla: „A fost ca într-un vis.")

Suntem înconjuraţi constant de imagini (televiziune, flux de materiale video, filme), însă când vine vorba să ne amintim ceva, fotografia are un impact mai puternic. Memoria se bazează pe cadre încremenite; unitatea ei de bază este imaginea singulară. într-o epocă a excesului de informaţie, fotografia reprezintă un mijloc rapid de a înţelege un lucru şi o formă compactă de a-l memora. Fotografia este ca un citat, ca o maximă sau un proverb. Fiecare dintre noi reţine sute de fotografii, pe care şi le poate aminti oricând. Pomeniţi de cea mai cunoscută fotografie din timpul Războiului Civil din Spania, soldatul republican surprins de obiectivul lui Robert Capa exact în momentul în care e lovit de un glonţ din tabăra inamică, şi aproape oricine a auzit despre acest război îşi va aduce aminte de imaginea alb-negru şi granulată a unui om în cămaşă albă şi cu mânecile suflecate care se prăbuşeşte

pe spate de pe un dâmb, cu braţul drept proiectat în spate şi cu puşca scăpându-i din mână; pe punctul de a cădea, mort, peste propria-i umbră.

Este o imagine şocantă şi exact ăsta-i scopul. Devenite parte a jurnalismului, imaginile trebuie să atragă atenţia, să sperie, să surprindă. Sau, după cum spune vechiul slogan al revistei *Paris Match,* fondată în 1949: „Greutatea cuvintelor, impactul imaginii." Activitatea fotografică este mânată de căutarea unor imagini cât mai dramatice (cum sunt adesea descrise), iar această căutare este parte a normalităţii unei culturi în care şocul a devenit principalul stimul pentru consum şi sursă de valoare. „Frumuseţea va fi convulsivă sau nu va fi deloc"*, proclama

Andre Breton. El numea acest ideal estetic „suprarealist", dar, într-o cultură remodelată prin ponderea dominantă a valorilor mercantile, a cere ca imaginile să fie şocante, scandaloase şi revelatoare pare să ţină de un realism elementar, precum şi de un simţ al afacerii. Cum altfel poţi atrage atenţia asupra produsului sau artei cuiva? Cum altfel să-ţi laşi amprenta când ai de-a face cu o neîncetată expunere la imagini şi, mai mult, cu o supraexpunere la o serie de imagini repetitive? Imaginea-şoc şi imaginea-clişeu sunt două aspecte ale aceleiaşi realităţi. Acum şaizeci şi cinci de ani, toate fotografiile reprezentau, într-o anumită măsură, noutăţi. (Ar fi fost inimaginabil pentru Virginia Woolf - care a apărut, într-adevăr, pe coperta revis-
tei *Time* din 1937 - ca figura ei să devină într-o bună zi

* *„Le beaute sera convulsive ou ne sera pas";* Andre Breton, *Nadja,* în *Qîuvres completes,* tome 1, Gallimard, Bibliotheque de La Pleiade, Paris, 1988, p. 753. Publicat în 1928, *Nadja* este considerat primul roman suprarealist. *(N.t.)*

o imagine des întâlnită pe tricouri, căni, sacoşe pentru cărţi, magneţi de frigider sau suporturi de mouse.) Fotografiile ilustrând acte de cruzime erau foarte rare în iarna dintre 1936-1937: ororile zugrăvite în fotografiile pe care Virginia Woolf le evocă în volumul *Trei Guinee* păreau informaţii aproape clandestine. în ziua de azi, situaţia este cu totul alta. Preaslăvita şi hiperfamiliara imagine - a suferinţei, a ruinei - este o prezenţă de neocolit în cunoştinţele noastre despre război livrate de obiectivele aparatelor de fotografiat.

*****

încă de la inventarea aparatelor de fotografiat, în 1839, fotografia şi moartea s-au întovărăşit. întrucât o imagine surprinsă cu un aparat de fotografiat este, practic, urma a ceva adus în faţa lentilei, fotografiile erau mai presus de orice pictură - ele păstrau cel mai bine amintirea trecutului evaporat sau a apropiaţilor care s-au stins. A surprinde însă momentul morţii era o cu totul altă problemă: posibilităţile aparatului de fotografiat rămâneau limitate atâta timp cât acesta trebuia cărat peste tot,

instalat şi reglat. Dar când aparatul foto s-a eliberat de trepied şi a devenit cu adevărat portabil, când a fost echipat cu un senzor de distanţă şi cu lentile ce permiteau reuşite fără precedent în observarea detaliată de la depărtare, fotografia a dobândit o nemijlocire şi o autoritate superioare oricărei mărturii verbale în ceea ce priveşte transmiterea ororii pe care o reprezintă moartea în masă. Dacă există un an în care puterea fotografiilor de a descrie, şi nu doar de a înregistra, cele mai abominabile realităţi a covârşit cele mai complexe descrieri, acel

an este cu siguranţă 1945, când apar imaginile surprinse în aprilie şi la începutul lunii mai în lagărele de concentrare din Bergen-Belsen, Buchenwald şi Dachau, imediat după eliberarea prizonierilor, precum şi fotografiile făcute de martori precum Yosuke Yamahata în zilele ce au urmat incinerării, la începutul lunii august, a locuitorilor din Hiroshima şi Nagasaki.

Pentru Europa, şocul începuse cu trei decenii în urmă, în 1914. La numai un an de la declanşarea Marelui Război, aşa cum s-a numit el o vreme, mare parte din tot ce era socotit de la sine înţeles până atunci a început să pară fragil, ba chiar cu neputinţă de apărat. Coşmarul încleştării militare sinucigaşe, din care ţările beligerante nu se puteau smulge - mai presus de toate măcelul zilnic din tranşeele de pe Frontul de Vest -, li se părea multora imposibil de descris în, cuvinte.[1] în 1915, nimeni altul decât maestrul necontestat al învăluirii realităţii în cuvinte, magicianul prolix Henry James, declara pentru *The New York Times:* „în mijlocul acestor evenimente, este tot atât de greu să-ţi găseşti cuvintele, pe cât este să-ţi suporţi propriile gânduri. Războiul a istovit cuvintele; ele şi-au pierdut puterea, s-au demonetizat..." Iar în 1922 Walter Lippmann scria: „în ziua de azi, fotografiile au acelaşi impact asupra imaginaţiei pe care altădată îl aveau cuvântul tipărit şi, înainte de acesta, cuvântul rostit. Ele par pe deplin reale."

1. în prima zi a Bătăliei de pe Somme, 1 iulie 1916, 60 000 de soldaţi britanici au fost ucişi sau grav răniţi - dintre care 30 000 în prima jumătate de oră. După patru luni şi jumătate de luptă,

fiecare tabără număra peste 1300 000 de victime, iar frontul britanic şi francez avansase cu aproape 8 kilometri.

Fotografiile aveau avantajul că îmbinau două trăsături contradictorii. Pe de o parte, erau creditate cu o obiectivitate intrinsecă, iar pe de alta exprimau cu necesitate un punct de vedere. Erau o înregistrare a realităţii - o înregistrare incontestabilă, aşa cum nici o mărturie verbală, oricât de imparţială, nu putea fi -, întrucât era realizată de un aparat. Şi aduceau o mărturie asupra realităţii - întrucât o persoană trebuise să se afle la faţa locului pentru a le face.

Fotografia, consideră Virginia Woolf, „nu este un argument; ea este pur şi simplu o constatare a faptelor adresată privirii". Adevărul este însă că ele nu sunt ceva „pur şi simplu" şi cu siguranţă nimeni - nici autoarea, nici oricine altcineva - nu le poate considera fapte. Fiindcă, aşa cum adaugă imediat Virginia Woolf, „ochiul e legat de creier; creierul de sistemul nervos. Acest sistem îşi trimite cât ai clipi mesajele prin toate amintirile şi senzaţiile prezente." Această prestidigitaţie face ca fotografiile să fie atât înregistrări obiective, cât şi mărturii personale; atât copii fidele sau reproduceri ale unui moment efectiv al realităţii, cât şi o interpretare a acestei realităţi - o însuşire la care literatura aspiră de mult, fără a fi reuşit vreodată s-o dobândească.

Cei care subliniază faptul că înregistrarea cu ajutorul aparatelor conferă imaginilor forţa constrângătoare a evidenţei trebuie să ocolească problema subiectivităţii celui ce surprinde imaginea. Oamenii vor ca fotografierea atrocităţilor să aibă greutatea mărturiei, dar nu şi meteahna meşteşugului, echivalat cu lipsa de sinceritate şi şmecheria. Fotografiile unor evenimente infernale par mai autentice când nu arată de parcă ar fi fost luminate şi aranjate „în chip adecvat", fie pentru că fotograful este

un amator, fie pentru că - explicaţie la fel de bună - a adoptat unul din multele stiluri antiartistice cunoscute. Fiind discrete din punct de vedere artistic, fotografiile de acest gen sunt considerate mai puţin manipulatoare -

în prezent, toate imaginile larg răspândite ilustrând suferinţa sunt puse la îndoială sub acest aspect - şi mai puţin înclinate să stârnească empatia sau compasiunea facilă. Pozele mai puţin retuşate nu sunt apreciate doar pentru deosebita lor autenticitate. Unele pot concura chiar cu cele mai bune fotografii, într-atât de permisive sunt standardele privind imaginile memorabile şi elocvente. Un exemplu relevant este expoziţia de fotografii având ca temă distrugerea World Trade Center, deschisă într-o vitrină din S0H0* la sfârşitul lunii septembrie 2001. Organizatorii expoziţiei cu titlul răsunător *Here îs New York* lansaseră o invitaţie deschisă către oricine - profesionist sau amator - deţinea imagini care surprindeau atacul şi efectele sale. în primele săptămâni au venit peste o mie de răspunsuri, iar din toate fotografiile primite de la cei care au răspuns invitaţiei cel puţin una a fost inclusă în expoziţie. Fotografiile - lipsite de legendă şi de numele autorului - au fost expuse în două cămăruţe sau incluse într-o serie de diapozitive ce rulau pe monitorul unui calculator (şi pe pagina de Internet a expoziţiei), în timp ce copii de calitate ale acestora au fost puse în vânzare pentru doar 25 de dolari (sumele urmând să fie direcţionate către un fond de ajutorare a copiilor victimelor din 11 septembrie). După cumpărarea lor, puteai afla dacă ai achiziţionat o fotografie realizată de Gilles Peress (unul dintre

* Cartier mic, situat în zona de sud a insulei Manhattan, al cărui nume vine de la *South ofHouston* (la sud de Houston). *(N.t.)*

organizatorii evenimentului), de James Nachtwey sau de o oarecare profesoară ieşită la pensie care se aplecase peste geamul dormitorului din apartamentul său închiriat aflat în Greenwich Village, reuşind să surprindă cu aparatul său foto compact* prăbuşirea turnului de nord. Subtitlul expoziţiei, „O democraţie a fotografiilor", sugera tocmai faptul că fotografiile unor amatori pot fi fel de reuşite ca ale profesioniştilor versaţi. Şi aşa şi era - ceea ce spune multe despre fotografie, dacă nu chiar despre democraţia culturii. Arta fotografică este singura artă majoră în care pregătirea profesională şi anii de experienţă nu conferă un avantaj insurmontabil asupra per-

soanelor nepregătite şi neexperimentate - din varii motive, între care rolul întâmplării (al norocului) în realizarea fotografiilor, precum şi înclinaţia către ceea ce este spontan, brut, imperfect. (Nu există termen de comparaţie cu literatura, unde practic nimic nu se datorează norocului sau întâmplării, iar subtilitatea limbajului nu este, de regulă, blamată; la fel se întâmplă şi în artele spectacolului, unde nu se poate ajunge la performanţă reală fără o epuizantă pregătire zilnică; sau în arta cinematografică, care nu se conduce câtuşi de puţin după prejudecăţile „antiartă" din fotografia artistică de astăzi.)

Fie că e percepută ca lucrare naivă, fie ca operă a unui meşteşugar experimentat, sensul fotografiei - ca şi reacţia privitorului - depinde de identificarea ei corectă sau incorectă; adică de cuvinte. Ideea organizării, contextul,

* Denumite şi *point-and-shoot cameras* („încadrează şi declanşează"), aparatele foto compacte au ca principală caracteristică dimensiunile reduse şi vizualizarea imaginii printr-un vizor
lateral obiectivului. Sunt în principal aparatele folosite de amatori. *(N.t.)*

spaţiul şi publicul căreia îi era dedicată au transformat această expoziţie într-un soi de excepţie. Mulţimile de newyorkezi solemni, care au stat la coadă ore în şir pe Prince Street în fiecare zi, de-a lungul întregii toamne a anului 2001, pentru a vedea expoziţia *Here îs New York,* nu aveau nevoie de titluri. în această privinţă, înţelegeau cu prisosinţă ceea ce priveau, fiecare clădire, fiecare stradă - incendiile, rămăşiţele, frica, epuizarea, durerea. Desigur însă că, într-o bună zi, va fi nevoie de titluri. Iar atunci interpretările greşite şi amintirile distorsionate, precum şi exploatarea ideologică a fotografiilor îşi vor arăta însemnătatea.

în mod normal, dacă există o anumită distanţare faţă de subiectul surprins, ceea ce „spune" fotografia poate fi citit în mai multe feluri. în cele din urmă, înţelegi dintr-o fotografie ce *ar trebui* să spună. Intercalaţi într-un lung cadru cinematografic cu un chip total lipsit de expresie imagini disparate, precum un castron cu supă aburindă,

o femeie într-un sicriu, un copil jucându-se cu un ursuleţ de pluş, şi veţi vedea că privitorii - după cum a demonstrat în anii 1920 Lev Kuleshov, primul teoretician al filmului, în faimosul său atelier din Moscova - se vor minuna de subtilitatea şi registrul expresiv al actorului, în cazul imaginilor statice, ne folosim de ceea ce ştim despre
drama din care face parte subiectul. „împărţirea pământului, Extremadura, Spania, 1936", fotografie mult reprodusă aparţinând lui David Seymour („Chim") şi prezentând o femeie uscăţivă, în picioare, cu un copil la sân şi cu privirea îndreptată în sus (cu atenţie? cu frică?), este adesea socotită drept imaginea cuiva care scrutează cerul cu teamă, în căutarea avioanelor de atac. Expresia de pe chipul femeii şi de pe chipurile celor din jur pare încărcată

de teamă. Memoria a modificat această imagine în funcţie de propriile sale nevoi, conferind un statut emblematic fotografiei lui Chim nu pentru ceea ce surprinde într-adevăr (o întrunire politică în aer liber care a avut loc cu patru luni înainte de începerea războiului), ci pentru evenimentele de mare rezonanţă ce aveau să se petreacă în curând în Spania: folosirea pentru prima oară în Europa a raidurilor aeriene ca armă de război, menite pur şi simplu
să radă de pe faţa pământului oraşe şi sate.[1] Nu a trecut

i. Nimic din modul barbar al lui Franco de a purta războiul nu s-a întipărit în memorie mai bine decât aceste raiduri, executate
în mare parte de unitatea aeriană germană trimisă de Hitler în ajutorul lui Franco, Legiunea Condor, şi redate în *Guernica* a lui Picasso. Aceste raiduri aveau însă un precedent. în timpul Primului
Război Mondial existase o serie de bombardamente relativ ineficiente şi sporadice; de exemplu, raidurile germane asupra unor oraşe precum Londra, Paris şi Antwerp, executate din zepeline, apoi din avioane. Mult mai devastator fusese însă faptul că naţiunile europene începuseră - odată cu atacul aerian italian de lângă Tripoli din octombrie 1911 - să-şi bombardeze propriile colonii. Aşa-numitele „operaţiuni de control aerian" erau considerate o alternativă economică la costisitoarea practică de a menţine

garnizoane numeroase pentru a ţine în frâu cele mai îndărătnice
dintre coloniile britanice. Una dintre acestea era Irakul, care,
alături
de Palestina, revenise Marii Britanii ca trofeu de război în urma
dezmembrării Imperiului Otoman după Primul Război Mondial,
între 1920 şi 1924, proaspăt înfiinţata Royal Air Force ataca în
mod
sistematic satele irakiene şi, nu de puţine ori, cătune îndepărtate
unde s-ar fi putut ascunde rebelii băştinaşi. Aceste raiduri „se
des-
făşurau încontinuu, zi şi noapte, asupra caselor, asupra
locuitorilor,
recoltelor şi vitelor", tactică descrisă de un locotenent-colonel
din
Royal Air Force. în anii 1930, opinia publică era oripilată de
faptul
că măcelul aerian asupra civililor se petrecea în Spania;
asemenea
lucruri nu trebuiau să se întâmple *aici.* După cum sublinia David
Rieff, un sentiment similar a atras atenţia asupra actelor de
cruzime

mult până ca cerul să se umple de avioane care bom-
bardau ţărani fără pământ precum cei din fotografie.
(Priviţi din nou mama care-şi alăptează copilul, priviţi-i
fruntea încreţită, ochii mijiţi, gura întredeschisă. Tot atât
de înfricoşată pare a fi? Nu pare mai degrabă că-şi mijeşte
ochii fiindcă o deranjează soarele?)
Pentru Virginia Woolf, fotografiile pe care le primeşte
sunt o fereastră către lumea războiului: ilustrări efective
ale subiectului. N-o interesa că fiecare fotografie avea un
„autor" - că fotografiile sunt viziunea *cuiva* -, deşi exact
spre sfârşitul anilor 1930 începuse să prindă contur pro-
fesiunea mărturiei împotriva războiului şi a atrocităţilor
sale cu ajutorul aparatului de fotografiat. Pe vremuri, foto-
grafiile de război apăreau mai ales în cotidiene şi în publi-
caţii săptămânale. (Ziarele tipăreau fotografii încă din
1880.) Mai târziu, pe lângă revistele consacrate de la
sfârşitul secolului XIX, precum *National Geographic* şi
Berliner Illustrierte Zeitung, care foloseau fotografii pe
post de ilustraţii, au apărut reviste săptămânale de largă

circulaţie, cele mai importante fiind revista franţuzească *Vu* (în 1929), revista americană *Life* (în 1936) şi cea britanică *Picture Post* (în 1938), destinate exclusiv fotografiilor (însoţite de scurte texte ce decurgeau din imagini) şi „fotoreportajelor" - cel puţin patru sau cinci fotografii

comise de sârbi în Bosnia în anii 1990, începând cu lagărele de la începutul războiului, precum Omarska, până la masacrul din Srebrenica, unde, după ce oraşul a fost abandonat de batalionul olandez
trimis de Forţa de Protecţie a Naţiunilor Unite, majoritatea locuitorilor
de sex masculin ce nu reuşiseră să fugă - adică peste opt mii de bărbaţi
şi băieţi - s-a predat generalului Ratko Mlădie, fiind adunaţi laolaltă,
împuşcaţi şi aruncaţi în gropi comune. Asemenea lucruri nu trebuie
să se mai întâmple *niciodată* aici, în Europa.

ale aceluiaşi autor, urmate de o povestire care sporea dramatismul imaginilor. în ziare, fotografia - una singură - era cea care acompania articolul.

Mai mult, publicată într-un ziar, fotografia de război era înconjurată de cuvinte (de articolul pe care îl ilustra şi de alte articole), pe când într-o revistă era mai probabil să apară alături de o imagine „concurentă" care făcea reclamă unui produs. Când a apărut în revista *Life* din 12 iulie 1937, fotografia lui Capa care surprindea un soldat republican exact în momentul morţii ocupa întreaga pagină din dreapta; pagina din stânga era ocupată de o reclamă la Vitalis, un balsam de păr pentru bărbaţi - o poză micuţă a unui bărbat jucând tenis şi un portret mare al aceluiaşi bărbat îmbrăcat în smoching alb, având părul pieptănat cu cărare, atent netezit şi lucitor.[1] Această alăturare - fiecare din cele două imagini presupunea ca cealaltă să treacă în umbră - pare azi nu doar bizară, ci şi învechită.

într-un sistem bazat pe reproducerea şi difuzarea în masă a imaginilor, calitatea de martor impune apariţia unor martori-vedetă, renumiţi pentru curajul şi pasiunea lor de a obţine fotografii importante, tulburătoare. Unul

dintre primele numere ale revistei *Pictare Post* (3 decembrie 1938), care prezenta un ciclu de fotografii ale lui Capa

1. Mult admirata fotografie a lui Capa, făcută (după spusele autorului) în 5 septembrie 1936, a fost publicată mai întâi în numărul din 23 septembrie 1936 al revistei *Vu,* deasupra unei alte
fotografii, făcută din acelaşi unghi şi cu aceeaşi luminozitate, a unui
alt soldat republican prăbuşindu-se şi scăpând puşca din mâna dreaptă, pe acelaşi dâmb; respectiva fotografie n-a mei fost reprodusă niciodată. Prima fotografie a apărut, la scurt timp după
aceea, şi în ziarul *Paris-Soir.*

din Războiul Civil din Spania, a pus pe copertă un portret din profil al arătosului fotograf ţinând un aparat de fotografiat lipit de faţă, cu titlul „Cel mai mare fotograf de război din lume: Robert Capa". Fotografii de război au moştenit aureola pe care pacifiştii o mai atribuiau încă participării la război, mai ales când acesta din urmă era socotit a fi unul dintre acele rare conflicte care silesc conştiinţa să opteze pentru o parte sau alta. (Aproape şase ani mai târziu, războiul din Bosnia a inspirat sentimente partizane asemănătoare printre jurnaliştii care au trăit pentru o vreme în Sarajevo aflat sub asediu.) Spre deosebire de războiul din 1914-1918, considerat de mulţi dintre
învingători o greşeală colosală, al doilea „război mondial" a fost descris de întreaga tabără învingătoare drept un război necesar, unul care trebuia să fie purtat.

Fotojurnalismul a devenit o profesie consacrată la începutul anilor 1940 - în timpul războiului. Acesta, cel mai puţin controversat dintre toate confruntările moderne, şi-a consfinţit justeţea odată cu revelarea deplină a barbariei naziste la sfârşitul războiului, în 1945, şi a oferit fotojurnaliştilor un nou tip de legitimitate, una care avea foarte puţine în comun cu disidenţa de stânga ce înrâurise în mare măsură, în perioada interbelică, utilizarea fotografiei în scopuri grave, inclusiv în cazul volumului lui Ernst Friedrich *Război războiului!* şi al primelor încercări

ale lui Capa, cea mai cunoscută figură din generaţia de fotografi angajaţi politic şi preocupaţi de război şi de victimele sale. Odată cu apariţia noului curent liberal, ce considera că problemele sociale acute pot fi uşor gestionate, discuţiile privind subzistenţa şi independenţa fotografilor au trecut în prim-plan. Drept urmare, în 1947, la Paris, Capa împreună cu câţiva prieteni (printre care Chim şi

Henri Cartier-Bresson) au creat o cooperativă denumită Agenţia Magnum Foto. Scopul imediat al acesteia - care a devenit în scurt timp cel mai influent şi mai prestigios consorţiu de fotojurnalişti - era unul practic: să-i reprezinte pe curajoşii fotografi independenţi în faţa revistelor de fotografie care-i trimiteau în misiune. în acelaşi timp, carta agenţiei - un document cu puternice accente etice, de tipul altor documente fondatoare ale noilor organizaţii internaţionale şi asociaţii întemeiate imediat după încheierea războiului - stipula o misiune cu încărcătură etică mai largă, adresată tuturor fotojurnaliştilor: aceştia aveau îndatorirea de a face cronica vremii lor, fie pe timp de război, fie pe timp de pace, ca martori imparţiali şi lipsiţi de prejudecăţi şovine.

Prin vocea agenţiei Magnum, fotografia s-a autoproclamat drept o întreprindere globală. Naţionalitatea şi afilierea jurnalistică naţională a fotografilor erau, în principiu, lipsite de importanţă. Fotograful putea fi de oriunde. Iar domeniul său era unul singur - „lumea". Fotograful era un hoinar a cărui destinaţie preferată erau războaiele ce prezentau un interes neobişnuit (căci existau multe războaie).

Cu toate acestea, memoria războiului, ca orice memorie, e în mare parte locală. Armenii, majoritatea stabiliţi în diaspora, păstrează vie amintirea genocidului armean din 1915; grecii nu pot uita sângerosul război civil care a făcut ravagii în Grecia la sfârşitul anilor 1940. Dar pentru ca un război să depăşească contextul său imediat şi să capteze atenţia opiniei publice internaţionale, el trebuie privit ca un soi de excepţie de la războiul tipic şi să reprezinte mai mult decât confruntarea de interese dintre tabe-

rele beligerante. Majoritatea războaielor nu dobândesc

niciodată acest sens profund şi indispensabil. Un exemplu: războiul din provincia Chaco (1932-1935), un măcel în care s-au angajat Bolivia (cu o populaţie de un milion de locuitori) şi Paraguay (populaţie de trei milioane şi jumătate), s-a soldat cu o sută de mii de morţi şi a fost documentat de un fotojurnalist german, Willi Ruge, ale cărui superbe prim-planuri de luptă au fost uitate, la fel ca şi respectivul război. însă Războiul Civil din Spania din a doua jumătate a anilor 1930, războaiele purtate de croaţi şi de sârbi împotriva Bosniei la mijlocul anilor 1990 şi drastica înrăutăţire a conflictului israeliano-palestinian începând cu anul 2000 - toate aceste confruntări aveau asigurată atenţia multor fotojurnalişti, tocmai pentru că erau învestite cu semnificaţia unor lupte mai ample: Războiul Civil din Spania - datorită faptului că reprezenta o opoziţie la ameninţarea fascistă şi (retrospectiv vorbind) o repetiţie generală peritru războiul european sau „mondial" ce avea să vină; războiul din Bosnia - datorită faptului că reprezenta rezistenţa unei ţărişoare din sudul Europei, care se afla la început de drum şi dorea să rămână multiculturală şi independentă faţă de puterea regională dominantă şi programul său neofascist de epurare etnică; iar veşnicul conflict privitor la caracterul şi guvernarea teritoriilor revendicate atât de evreii israelieni, cât şi de palestinieni - datorită mai multor puncte-cheie, începând cu faima sau notorietatea recunoscută a poporului evreu, puternica rezonanţă a exterminării evreilor din Europa de către nazişti, sprijinul însemnat acordat de Statele Unite Israelului şi identificarea Israelului cu un stat ce practică apartheidul printr-o dominare brutală a teritoriilor capturate în 1967. în acelaşi timp, războaie mult mai crude decât acestea, în care civilii au fost neîncetat

ucişi din aer şi măcelăriţi pe pământ (războiul civil din Sudan, care durează de decenii, campaniile irakiene împotriva kurzilor, invaziile şi ocuparea Ceneniei de către ruşi) au rămas relativ neacoperite de către fotografi.
Memorabilele scene de suferinţă documentate de dis-

tinşi fotografi în anii 1950,1960 şi la începutul anilor 1970 erau plasate cel mai adesea în Asia sau Africa - victimele foametei din India din fotografiile lui Werner Bischof, victimele războiului şi foametei din Biafra din fotografiile lui Don McCullin, victimele poluării letale dintr-un sat pescăresc japonez din fotografiile lui W. Eugene Smith. Foametea din India şi din Africa nu erau simple dezastre „naturale"; ele puteau fi prevenite; erau crime de mari proporţii. Iar ce se întâmplase în Minamata era, evident, 0 crimă: Chisso Corporation ştia că deversează în golf deşeuri încărcate cu mercur. (După un an în care a tot făcut fotografii, Smith a suferit răni grave, care aveau să-1 marcheze pe viaţă, în urma unui atac al unor mercenari angajaţi de Chisso pentru a pune capăt investigaţiei sale fotografice.) Războiul este însă cea mai amplă crimă, iar mare parte dintre cei mai cunoscuţi fotografi au considerat, începând cu mijlocul anilor 1960, că rolul lor era să arate „adevărata" faţă a războiului. Fotografiile color cu săteni vietnamezi torturaţi şi recruţi americani răniţi făcute de Larry Burrows şi publicate de revista *Life,* începând cu 1962, au întărit, cu siguranţă, protestele împotriva prezenţei americane în Vietnam. (în 1971, Burrows, aflat la bordul unui elicopter militar al Statelor Unite ce survola pista Ho Chi Minh din Laos, a fost doborât alături de alţi trei fotografi. Spre mâhnirea multora care, asemeni mie, crescuseră cu această revistă şi se formaseră datorită fotografiilor sale revelatoare despre război şi artă,

revista *Life* avea să se desfiinţeze un an mai târziu.) Burrows
a fost primul fotograf important care a ilustrat un întreg război în culori - un nou câştig pentru veridicitate, adică pentru forţa impactului. în actualul context politic, cel mai favorabil militarismului de decenii încoace, fotografiile unor soldaţi nefericiţi, cu priviri pustii, care altădată păreau să submineze militarismul şi imperialismul, ar putea fi însufleţitoare. Subiectul lor revizuit: tineri americani obişnuiţi făcându-şi datoria faţă de ţară - o datorie neplăcută, dar înălţătoare.

Cu excepţia Europei de astăzi, care şi-a revendicat dreptul de a nu se implica în războaie, majoritatea popoarelor continuă să nu pună la îndoială raţionalizările oferite de guverne atunci când vor să declanşeze sau să continue un război. Doar anumite împrejurări speciale ar putea face ca un război să devină cu adevărat nepopular. (Perspectiva de a fi omorât nu este neapărat o asemenea împrejurare.) Iar atunci când acest lucru se petrece, materialele adunate de fotografi - acele fotografii care, potrivit lor, demască respectivul conflict - sunt extrem de utile. în absenţa unui asemenea protest, aceeaşi fotografie împotriva războiului poate fi interpretată ca ilustrând patosul, sau eroismul, admirabilul sacrificiu de sine într-o confruntare inevitabilă ce nu se poate încheia decât prin victorie sau înfrângere. Intenţiile fotografului nu determină înţelesul fotografiei; acesta va avea propriul său parcurs, influenţat de capriciile sau de afilierile diverselor comunităţi ce beneficiază astfel de pe urma ei.

3

Ce înseamnă să protestezi împotriva suferinţei, spre deosebire de a o conştientiza?

Iconografia suferinţei are o istorie îndelungată. Suferinţele cel mai adesea socotite demne de a fi reprezentate sunt cele despre care se crede că sunt provocate de mânie, fie ea de natură divină sau umană. (Suferinţa provocată de cauze naturale, precum boala sau naşterea, este rareori reprezentată în istoria artei; cea provocată de hazard practic
lipseşte - de parcă suferinţa n-ar putea fi provocată de greşeli sau de neşansă.) Grupul statuar reprezentându-i pe Laocoon şi pe fiii săi zvârcolindu-se, nenumăratele versiuni pictate şi sculptate ale Patimilor lui Isus, precum şi inepuizabilul şir de imagini ale martirilor creştini executaţi cu cruzime - toate urmăresc, cu siguranţă, să emoţioneze şi să impresioneze publicul, să instruiască şi să ilustreze. Privitorul poate manifesta compasiune pentru cel aflat în suferinţă - iar, în cazul sfinţilor creştini, se poate simţi mustrat sau inspirat de credinţa exemplară şi de tăria lor de caracter -, însă asemenea destine se află

dincolo de tânguire sau dispută.
Se pare că apetitul pentru imagini care prezintă trupuri în suferinţă este la fel de puternic ca dorinţa de a privi nuduri. Secole de-a rândul, în arta creştină, zugrăvirea iadului a oferit satisfacerea acestor două dorinţe primare

deopotrivă. Uneori, pretextul pentru asemenea reprezentări era decapitarea dintr-o pildă biblică (Holofern, Ioan Botezătorul) sau povestea unui masacru (uciderea pruncilor evrei, cele unsprezece mii de fecioare*) sau alte asemenea istorisiri având statutul unui eveniment istoric real şi al unei sorţi nemiloase. De asemenea, găsim în Antichitatea clasică un întreg repertoriu de imagini ale cruzimii greu de suportat - miturile păgâne, chiar mai mult decât pildele creştine, oferă câte ceva pentru toate gusturile. Acestor cruzimi nu le este asociată nici o încărcătură morală. Ele doar provoacă: poţi privi aşa ceva? Pentru că a fi în stare să priveşti asemenea imagini fără a tresări poate fi o satisfacţie. Şi fiorul de groază poate reprezenta o plăcere.
Gravura lui Goltzius *Balaurul devorându-i pe tovarăşii lui Cadmos* (1588), în care faţa unui bărbat este smulsă cu dinţii, nu înfioară la fel ca fotografia unui veteran din Primul Război Mondial căruia i-a fost spulberată faţa. Oroarea din prima imagine face parte dintr-un subiect mai amplu - forme într-un peisaj - ce denotă talentul şi îndemânarea artistului. Cealaltă imagine este înregistrată cu un aparat de fotografiat şi arată, de foarte aproape,
îngrozitoarea mutilare a unei persoane reale; atât şi nimic mai mult. O cruzime inventată poate fi copleşitoare. (Mie, de pildă, îmi vine greu să privesc marea pictură a lui Tiţian reprezentând jupuirea lui Marsyas**, ca de altfel orice

* Potrivit tradiţiei islamice, recompensă acordată după moarte slujitorilor fideli ai lui Mahomed. *(N.t.)*

** Păstor din Frigia care l-a înfruntat pe Apollo în cântatul la flaut. A fost învins de Apollo, însă, pentru a-i pedepsi cutezanţa, zeul l-a jupuit de viu. Cunoscut drept un simbol al Forului roman şi al libertăţii. *(N.t.)*

altă imagine cu acelaşi subiect.) Când priveşti însă prim-planul unui act real de cruzime, eşti nu doar şocat, ci şi ruşinat. Poate că singurii oameni care au dreptul să privească reprezentări ale unei asemenea suferinţe extreme sunt cei care o pot uşura - să spunem, chirurgii din spitalul militar în care a fost făcută fotografia - sau cei care ar putea învăţa ceva din ea. Noi, ceilalţi, suntem doar nişte privitori perverşi, fie că vrem, fie că nu.
în fiecare ipostază, oroarea ne ademeneşte să devenim fie spectatori, fie laşi, incapabili de a privi. Cei care au nervii să privească joacă un rol încuviinţat de nenumărate şi faimoase ilustrări ale suferinţei. Tortura, un subiect canonic în artă, este adesea reprezentată în pictură ca un spectacol, un lucru privit (sau ignorat) de alţi oameni. Consecinţa logică este următoarea: nu, suferinţa nu poate fi oprită - iar amestecul de martori atenţi şi martori nepăsători subliniază exact'acest lucru.
Practica de a reprezenta suferinţa cumplită drept ceva ce trebuie deplâns şi, pe cât posibil, oprit, pătrunde în istoria imaginilor odată cu apariţia unui subiect precis: suferinţele la care e supusă populaţia civilă de către o armată victorioasă dezlănţuită. Este un subiect esenţialmente laic apărut în secolul XVII, când luptele pentru putere din epocă au devenit sursă de inspiraţie pentru artişti. în 1633, Jacques Callot publica o serie de optsprezece gravuri intitulată *Les Miseres et Ies malheurs de la guerre (Suferinţele şi nenorocirile războiului),* care zugrăvea atrocităţile comise împotriva civililor de către trupele franceze în timpul invaziei şi ocupării regiunii sale natale, Lorena, în 1630. (Alte şase mici gravuri pe acelaşi subiect, realizate de Callot înainte de apariţia seriei, au apărut în 1635, anul morţii sale.) Perspectiva este amplă şi adâncă;

sunt scene vaste cu multe personaje, scene ale unei istorii, iar fiecare titlu este un comentariu sentenţios în versuri privitor la diversele forţe şi destine zugrăvite în respectivele imagini. Callot îşi începe seria cu o gravură ce înfăţişează recrutarea soldaţilor; urmează bătălii cumplite, masacre, prădăciuni, violuri, instrumente de tortură şi

execuţie (estrapada, spânzurătoarea, plutonul de execuţie, ţăruşul, roata), răzbunarea ţăranilor faţă de soldaţi; seria se încheie cu distribuirea unor recompense. Felul în care fiecare gravură insistă pe cruzimea armatei cuceritoare e cutremurător şi fără precedent, însă soldaţii francezi rămân doar principalii răufăcători în această orgie de violenţă; cu sensibilitatea sa creştină şi umanistă, Callot reuşeşte nu doar să deplângă sfârşitul independenţei Ducatului de Lorena, ci şi să surprindă situaţia jalnică a soldaţilor de după război, cerşind ghemuiţi pe marginea unui drum.
Printre succesorii lui Callot se numără Hans Ulrich Franck, un artist german puţin cunoscut, care în 1643, spre sfârşitul Războiului de Treizeci de Ani, a început să execute o serie de gravuri ce avea să numere (în 1656) douăzeci şi cinci de lucrări zugrăvind uciderea unor ţărani de către soldaţi. Dar concentrarea cu precădere asupra ororilor războiului şi a ticăloşiei soldaţilor cuprinşi de furie ucigaşă survine odată cu Goya, la începutul secolului XIX. *Los desastres de la guerra (Dezastrele războiului),* o serie numerotată de optzeci şi trei de gravuri realizate între 1810 şi 1820 (şi publicată mai întâi, cu excepţia a trei gravuri, în 1863, la treizeci şi cinci de ani după moartea sa), zugrăveşte atrocităţile săvârşite de soldaţii lui Napoleon care au invadat Spania în 1808, pentru a înăbuşi insurecţia împotriva stăpânirii franceze.

Imaginile lui Goya îl apropie pe privitor de oroare. Toate ornamentele spectaculozităţii au fost eliminate: peisajul este doar o atmosferă întunecoasă, abia schiţată. Războiul nu este un spectacol. Iar seria de gravuri a lui Goya nu este o naraţiune: fiecare imagine, asociată cu o scurtă legendă ce deplânge ticăloşia invadatorilor şi monstruozitatea suferinţelor provocate, este independentă de celelalte. Efectul lor cumulat este copleşitor.
Cruzimile macabre din *Dezastrele războiului* sunt menite să-l trezească, să-l şocheze, să-l rănească pe privitor.
Arta lui Goya, aidoma celei a lui Dostoievski, reprezintă

un moment de cotitură în istoria sentimentelor morale şi durerii - ambele sunt la fel de originale, de profunde, de captivante. Odată cu Goya, arta atinge un nou nivel de sensibilitate faţă de suferinţă. (Ca şi noi subiecte capabile să creeze empatie: de exemplu, într-o pictură de-a sa, un muncitor rănit este cărat de pe un şantier.) Redarea barbariilor războiului se înfăţişează ca un asalt asupra sensibilităţii publicului. Frazele expresive scrise de mână sub fiecare imagine reprezintă un comentariu al provocării, în timp ce imaginea, ca orice imagine, te invită să priveşti, legenda insistă cel mai adesea tocmai pe dificultatea de a privi. O voce, probabil a artistului, îl împunge mereu pe privitor: suporţi să priveşti asta? Una dintre legende declară: Nu se poate privi *(No sepuede mirar).* Alta: Asta e rău *(Esto es malo).* Alta ripostează: Asta-i şi mai rău! *(Esto es peor!).* Alta strigă: Ăsta-i lucrul cel mai rău! *(Esto es Io peor!).* Alta proclamă: Barbarilor! *(Bârbaros!)-* Ce sminteală! *(Que locura!),* strigă alta. Alta: Grozav lucru! *(Fuerte cosa es!).* Iar alta: De ce? *(Por que?).* Legenda unei fotografii este de obicei neutră, pur informativă: o dată, un loc, un nume. O fotografie făcută într-o

misiune de recunoaştere din Primul Război Mondial (primul război în care aparatele de fotografiat au fost intens folosite pentru spionajul militar) nu se putea intitula „Abia aştept să cotropesc zona!", după cum nici radiografia unei fracturi multiple nu poate fi adnotată „Pacientul probabil va şchiopăta!". Nici nu e nevoie ca vocea fotografului să vorbească în locul fotografiei, oferind asigurări privind veridicitatea imaginii, aşa cum face Goya în *Dezastrele războiului,* scriind în josul unei imagini: Am văzut asta *(Yo Io vi),* iar dedesubtul alteia: Acesta este adevărul *(Esto es Io verdadero).* Bineînţeles că fotograful a văzut ceea ce prezintă imaginea. Şi bineînţeles că, dacă nu a intervenit vreo falsificare sau vreo greşeală, este adevărat. Limbajul uzual stabileşte diferenţa dintre imagini desenate de mână, precum gravurile lui Goya, şi fotografii prin convenţia potrivit căreia artiştii „creează" desene şi picturi, în timp ce fotografii „surprind" fotografii.* Dar chiar dacă

este o întipărire (şi nu un ansamblu format din întipăriri fotografice separate), imaginea fotografică nu poate fi o simplă peliculă pe care se transpune un fapt petrecut. Ea este întotdeauna imaginea aleasă de cineva; a fotografia înseamnă a încadra, iar a încadra înseamnă a exclude. Mai mult, prelucrarea fotografiilor a început cu mult înaintea erei digitale şi a manipulărilor realizate în Photoshop: a fost dintotdeauna posibil ca o fotografie să nu ilustreze întru totul realitatea. O pictură sau un desen sunt considerate falsuri atunci când se descoperă că nu aparţin artistului căruia îi fuseseră atribuite. O fotografie - sau un document filmat disponibil pe micul ecran sau pe

*în limba engleză: *to make* (pentru picturi, desene) şi *to take* (pentru fotografii). *(N.tJ*

Internet - este socotită un fals dacă se dovedeşte că-1 amăgeşte pe privitor în legătură cu scena pe care-şi propune s-o ilustreze.

Faptul că atrocităţile săvârşite de soldaţii francezi în Spania nu s-au întâmplat întocmai aşa cum au fost zugrăvite - de pildă, că victima nu arăta exact aşa sau că scena nu se petrecea lângă un copac - nu descalifică în nici un fel *Dezastrele războiului.* Imaginile lui Goya sunt o sinteză. Ele nu pretind decât că *asemenea* lucruri s-au petrecut.

Pe de altă parte, orice fotografie sau montaj video are pretenţia că reprezintă fidel ceea ce se afla în faţa lentilelor
aparatului. O fotografie n-ar trebui să evoce, ci să arate. Acesta este motivul pentru care, spre deosebire de imaginile create, fotografiile pot fi considerate mărturii. însă mărturii a ce? Bănuiala că „Moartea unui soldat republican" a lui Capa - lucrare intitulată „Soldat prăbuşindu-se" în catalogul oficial al operelor lui Capa - n-ar ilustra exact ceea ce se pretinde (una dintre ipoteze susţine că surprinde un antrenament desfăşurat în apropierea liniei frontului) continuă să fie o preocupare în discuţiile despre fotografiile de război. Când vine vorba despre fotografii, toată lumea pare să ia lucrurile literal.

Imaginile suferinţelor îndurate în timpul războiului

sunt atât de răspândite în ziua de azi, încât putem uita
cu uşurinţă că, până de curând, nimeni nu aştepta asemenea imagini de la fotografii cu renume. Din punct de vedere istoric, fotografii au oferit mai ales imagini pozitive ale faptelor de arme, imagini ale satisfacţiei de a începe sau de a purta un război. Dacă puterea politică ar fi avut

ultimul cuvânt, fotografia de război, ca şi cea mai mare parte a poeziei dedicate războiului, ar fi trâmbiţat sprijinul faţă de sacrificiul soldaţilor.

într-adevăr, istoria fotografiei de război începe cu o asemenea misiune dezonorantă. Este vorba despre Războiul Crimeii, iar fotograful, Roger Fenton, invariabil denumit primul fotograf de război, nu era altceva decât fotograful „oficial" al acestui război, trimis de către guvernul britanic în Crimeea la începutul anului 1855, la solicitarea Prinţului Albert. Conştient de nevoia de a contracara rapoartele alarmiste privind riscurile şi privaţiunile neprevăzute îndurate de soldaţii britanici trimişi în Crimeea cu un an în urmă, guvernul a apelat la un faimos fotograf profesionist pentru a oferi o altă perspectivă, mai pozitivă, asupra tot mai nepopularului război.

Edmund Gosse povesteşte în *Father and Son* (1907), memoriile sale despre copilăria petrecută în Marea Britanie la mijlocul secolului XIX, cum a reuşit Războiul Crimeii să tulbure chiar şi familia sa extrem de pioasă şi ruptă de problemele lumeşti, membră a unei secte evanghelice numită Plymouth Brethren:

Declaraţia de război adresată Rusiei a fost primul suflu din lumea exterioară care a pătruns în recluziunea noastră calvinistă. Părinţii mei au acceptat să citească un cotidian, ceea ce nu mai făcuseră până atunci, şi am început să discutăm cu înflăcărare despre ce se petrecea în ţinuturi pitoreşti, pe care tata şi cu mine le căutam pe hartă.

Războiul a fost dintotdeauna şi a rămas ştirea cea mai incitantă şi mai pitorească. (Alături de acel nepreţuit substitut al războiului, confruntările sportive internaţionale.) însă acest război era mai mult decât o simplă ştire. Era

o ştire proastă. Venerabilul ziar londonez, lipsit de poze,

în faţa căruia cedaseră părinţii lui Gosse, *The Times,* critica incompetenta conducere militară responsabilă de prelungirea războiului soldat cu atâtea victime în tabăra britanică. Bilanţul pierderilor omeneşti provocate de alte cauze decât lupta efectivă era înspăimântător - douăzeci şi două de mii de soldaţi s-au îmbolnăvit şi au murit; multe alte mii şi-au pierdut membrele degerate în lunga iarnă rusească din timpul prelungitului asediu al Sevastopolului -, iar câteva incursiuni militare fuseseră dezastruoase. Era încă iarnă atunci când Fenton a ajuns în Crimeea pentru o şedere de patru luni, angajându-se să-şi publice fotografiile (sub forma unor gravuri) într-un săptămânal mai puţin venerabil şi mai puţin critic, *The Illustrated London News,* să le expună într-o galerie şi să le adune într-o carte ce urma să fie pusă în vânzare la întoarcerea sa.

Primind instrucţiuni de la Ministerul de Război să nu fotografieze soldaţii morţi, mutilaţi sau bolnavi, şi împiedicat să fotografieze aproape orice alt subiect cu bucluCaşa tehnologie de surprindere a imaginilor, Fenton s-a rezumat să prezinte războiul ca o onorabilă deplasare a unui grup de bărbaţi. Cum fiecare imagine avea nevoie de o tratare chimică specială în camera obscură, iar timpul de expunere putea fi de până la cincisprezece secunde, Fenton nu-i putea fotografia pe ofiţerii britanici discutând în aer liber sau pe soldaţii obişnuiţi orientându-şi tunurile, decât după ce-i ruga să se aşeze împreună conform indicaţiilor sale şi să stea nemişcaţi. Fotografiile sale ilustrează viaţa militarilor în spatele frontului; războiul - forfota, degringolada, tragediile - rămân în afara obiectivului aparatului. Singura dintre fotografiile făcute

de Fenton în Crimeea care depăşeşte consemnarea benignă este „Valea umbrei morţii"*, al cărei titlu evocă deopotrivă consolarea psalmistului biblic şi dezastrul din luna octombrie a anului precedent, în care şase sute de soldaţi britanici au fost prinşi într-o ambuscadă pe un câmp de lângă

oraşul Balaklava - în poemul scris în memoria evenimentului, „Şarja brigăzii de cavalerie uşoară", Tennyson a numit acest loc „valea Morţii"- Fotografia comemorativă a lui Fenton este un portret al absenţei, al morţii fără morţi.
Este singura dintre fotografiile sale care nu avea nevoie de nici o pregătire, întrucât nu prezenta decât un drum larg şi răscolit, presărat cu pietre şi ghiulele, care şerpuieşte
printr-o câmpie stearpă, către zarea îndepărtată.
Un ciclu de imagini mai îndrăzneţe, luate după bătălie şi prezentând moartea şi distrugerea, imagini ce subliniază nu atât pierderile suferite, cât cumplitele abuzuri ale forţei militare britanice, aparţine unui alt fotograf care a vizitat teatrul de război din Crimeea. Felice Beato, naturalizat britanic (s-a născut la Veneţia), a fost primul fotograf care a participat la mai multe războaie: în afară de prezenţa sa în Crimeea în 1855, a participat şi la Răscoala Sipailor** (ceea ce britanicii denumeau Rebeliunea Indiană) din 1857-1858, la al Doilea Război al Opiului***

* Citat din Vechiul Testament, Psalmul 23:4: „Chiar dacă ar fi să umblu prin valea umbrei morţii, nu mă tem de nici un rău, căci Tu eşti cu mine." (iV.f.)

** Răscoala Sipailor (1857-1859) a dus la dizolvarea Companiei Indiilor Orientale şi la proclamarea Indiei drept colonie a Coroanei britanice. (AT.f.)

*** Al Doilea Război al Opiului (1856-1860) a opus mai multe puteri vestice Chinei, Marea Britanie angajându-se în acest război
pentru a forţa deschiderea porturilor chineze comerţului cu opiu. *(N.t)*

din 1860 şi la războaiele coloniale sudaneze* din 1885.
La trei ani după ce Fenton a realizat fotografiile sale anodine
despre un război din care Anglia nu a ieşit prea bine, Beato preamărea crâncena victorie a armatei britanice asupra unei revolte a soldaţilor indieni aflaţi sub comanda coroanei, prima provocare importantă pentru stăpânirea britanică din India. Tulburătoarea fotografie a lui Beato, care

surprinde Palatul Sikandar Bagh din Lucknow eviscerat de bombardamentele britanice, înfăţişează o curte presărată cu oasele rebelilor.

Prima încercare de a documenta exhaustiv un război a avut loc câţiva ani mai târziu, în timpul Războiului Civil din America, şi a aparţinut unei firme de fotografi din Nord conduşi de Mathew Brady, care-i făcuse câteva portrete oficiale preşedintelui Lincoln. Fotografiile de război marca Brady - majoritatea efectuate de către Alexander Gardner şi Timothy O'Sullivan, în ciuda faptului că erau întotdeauna atribuite patronului lor - ilustrau subiecte convenţionale, precum tabere de ofiţeri şi infanterişti, oraşe aflate în calea războiului, artilerie, nave, precum şi bine-cunoscutele imagini cu soldaţi unionişti şi confederaţi zăcând morţi în împrejurimile devastate ale oraşelor Gettysburg şi Antietam. Deşi Brady şi echipa sa au primit autorizaţia de a pătrunde pe câmpul de luptă ca un privilegiu din partea lui Lincoln însuşi, fotografii nu aveau nici o împuternicire, aşa cum a avut Fenton. Statutul lor a evoluat într-un mod mai americănesc, sprijinul

* Războaie purtate de sudanezi, sub conducerea predicatorului religios Mohammad Ahmed, supranumit al-Mahdi, împotriva stăpânirii egiptene, încununate de cucerirea oraşului Khartoum (1885)
şi încheiate cu intervenţia militară britanică (1898). *(N.t.)*

mai mult formal al guvernului lăsând loc iniţiativei particulare individuale sau de grup.

Prima justificare a imaginilor brutale cu soldaţi morţi, care încălcau în mod flagrant un tabu, a fost simpla datorie de a consemna realitatea. „Aparatul de fotografiat este ochiul istoriei", se spune că ar fi afirmat Brady. Iar istoria, invocată drept un adevăr incontestabil, era strâns legată de o anumită idee despre subiectele ce trebuiau analizate cu mai multă atenţie, idee cunoscută sub numele de realism, care în scurt timp a ajuns să aibă mai mulţi adepţi în rândul romancierilor decât printre fotografi.[1] în numele realismului, se permitea - şi se cerea - ca fotografii să ilustreze fapte neplăcute, brutale. Asemenea imagini transmit şi „o morală sănătoasă", ilustrând „oroarea con-

sternantă şi realităţile războiului, spre deosebire de parada ce-i este asociată", scria Gardner în textul ce însoţea fotografiile lui O'Sullivan reprezentând soldaţi confederaţi
1. Realismul puţin apreciat al fotografiilor cu soldaţi ucişi zăcând
pe câmpul de luptă este dramatizat în romanul *Semnul roşu al*
curajului, în care totul este privit prin conştiinţa debusolată şi îngro-
zită a unui personaj care putea fi unul dintre acei soldaţi. Publicat
în 1895, la treizeci de ani după încheierea războiului (Crane s-a
născut în 1871), romanul pacifist al Iui Stephen Crane, puternic
vizual, scris la persoana întâi, este din punct de vedere al emoţiei,
mult diminuate, departe de viziunea contemporană complexă a lui
Walt Whitman asupra războiului ca „îndeletnicire sângeroasă". în
Drum-Taps (Bătăi de tobă), ciclul de poeme publicat de Whitman
în 1865 (şi inclus apoi în volumul *Fire de iarbă),* apar mai multe
voci. Deşi nu foarte entuziast cu privire la acest război, pe care-1
considera fratricid, şi în ciuda amărăciunii pricinuite de suferinţele
ambelor tabere, Whitman n-a reuşit să facă abstracţie de acordurile
glorioase şi eroice ale războiului. Aceste acorduri l-au făcut să-şi
păstreze vocea solemnă, chiar dacă o solemnitate în stilul său per-
sonal, o solemnitate generoasă, complexă şi pasională.

căzuţi, cu chipurile în agonie întoarse către privitori, publicate după încheierea războiului în albumul colectiv

al firmei Brady. (Gardner a încetat să mai lucreze pentru Brady în 1863.) „Iată îngrozitoarele detalii! Fie ca ele să prevină apariţia unei alte asemenea calamităţi naţionale." însă francheţea celor mai memorabile fotografii din *Album de schiţe fotografice din război ale lui Gardner* (1866) nu însemna neapărat că el şi colegii lui fotografiau subiectele aşa cum le găseau. A fotografia însemna a compune (în cazul subiectelor cu personaje umane, a aşeza), iar dorinţa de a aranja elementele din imagine nu dispărea chiar dacă subiectul era imobilizat sau imobil.

Deloc surprinzător, multe dintre imaginile canonice prezente în primele fotografii de război s-au dovedit a fi înscenate sau realizate cu persoane năimite. Mergând spre Sevastopol cu camera sa obscură trasă de cai, Fenton a ajuns în valea presărată cu rămăşiţe de obuze, unde a făcut două fotografii cu trepiedul în aceeaşi poziţie. în prima variantă a faimoasei fotografii pe care avea să o numească „Valea umbrei morţii" (în ciuda titlului, nu aici avusese loc fatala şarjă a Brigăzii de Cavalerie Uşoară), partea stângă a drumului e plină de ghiulele, dar înainte să facă cea de-a doua fotografie - cea care este întotdeauna reprodusă -, Fenton a dispus el însuşi ca ghiulelele să fie împrăştiate pe drum. Imagine a unui peisaj dezolant unde muriseră într-adevăr mulţi oameni, fotografia lui Beato cu Palatul Sikandar Bagh se numără printre primele care au surprins ororile războiului, însă a avut nevoie de o pregătire mult mai amănunţită a subiectului. Atacul asupra palatului a avut loc în noiembrie 1857, iar după încheierea sa, trupele britanice victorioase şi unităţile indiene loiale au scotocit palatul cameră cu cameră şi i-au ucis

cu baioneta pe cei o mie opt sute de soldaţi indieni *(sepoy)* supravieţuitori, deveniţi acum prizonieri, aruncându-le cadavrele în curte; vulturii şi câinii s-au ocupat de restul.

Pentru fotografia sa făcută în martie sau aprilie 1858, Beato a transformat ruinele palatului într-un şantier de

exhumare, aşezând câţiva indieni lângă două coloane în
fundal şi răspândind oase umane prin curte.
Cel puţin era vorba despre oase vechi. Acum este bine cunoscut faptul că echipa lui Brady a rearanjat şi a mutat
corpurile câtorva dintre soldaţii abia decedaţi la Gettys-
burg: fotografia intitulată „Adăpostul unui trăgător de elită rebel, Gettysburg" prezintă de fapt un soldat confe-
derat mort care a fost mutat pe câmpul de luptă din locul
unde căzuse şi aşezat într-un peisaj mai fotogenic, res-
pectiv într-o adăpost alcătuit din două blocuri de piatră
ce flancau o baricadă din bolovani, alături de o puşcă ce
sprijinea baricada, aşezată de Gardner chiar lângă cada-
vru. (Aceasta pare să semene nu cu puşca specială pe care
o foloseau trăgătorii de elită, ci cu o puşcă obişnuită de
infanterie; Gardner nu ştia însă acest lucru sau l-a trecut
cu vederea.) Ciudat este nu faptul că multe dintre fotogra-
fiile de presă din trecut, devenite adevărate simboluri, inclusiv câteva dintre cele mai cunoscute fotografii din al Doilea Război Mondial, s-au dovedit a fi înscenate, ci
faptul că ne surprinde şi ne dezamăgeşte întotdeauna să
aflăm că au fost înscenate.
Cel mai tare ne îngrozeşte să aflăm că au fost

înscenate
exact acele fotografii care surprind drame personale,
în
special dragostea şi moartea. „Moartea unui soldat
repu-
blican" impresionează tocmai fiindcă este un moment
real, surprins accidental; dacă s-ar dovedi că solda'tul
a
pozat pentru Capa, şi-ar pierde întreaga valoare.
Robert

Doisneau n-a cerut niciodată explicit ca fotografia sa
realizată în 1950 pentru revista *Life* şi prezentând un
cuplu care se sărută pe un trotuar de lângă Hotel de
Viile
din Paris să fie recunoscută drept instantaneu. Cu
toate
acestea, la peste patruzeci de ani după publicare,
când
s-a aflat că fotografia fusese un aranjament regizoral
cu
o femeie şi un bărbat angajaţi de Doisneau pentru a se
pupa, mulţi dintre cei ce o consideraseră imaginea
iubirii
romantice şi a Parisului romantic au fost profund
îndu-
reraţi. Ne-am dori ca fotograful să fie un spion în casa
iubirii şi a morţii, iar cei fotografiaţi să nu fie
conştienţi
de prezenţa aparatului de fotografiat, să fie luaţi prin
surprindere. Nici o viziune sofisticată despre ceea ce
este
sau ar trebui să fie fotografia nu poate micşora
vreodată
satisfacţia oferită de fotografia unui eveniment
neaşteptat

surprins în plină desfăşurare de către un fotograf aflat pe fază.
Dacă am considera autentice doar acele fotografii rea-
lizate ca urmare a faptului că fotograful se afla prin apro-
piere, cu aparatul la îndemână, puţine dintre fotografiile
ilustrând biruinţe ar trece examenul. Luaţi, de pildă,
înfigerea unui steag pe o înălţime în urma câştigării unei
bătălii. Faimoasa fotografie ce surprinde înălţarea dra-
pelului american la Iwo Jima în 23 februarie 1945 s-a
dovedit a fi o „reconstituire" a lui Joe Rosenthal, fotograf
de la Associated Press, care a surprins ceremonia de dimi-
neaţă a înălţării drapelului executată mai târziu în aceeaşi
zi cu un steag mai mare. Se spune că o fotografie a victoriei
tot atât de simbolică - cea realizată pe 2 mai 1945 de către
fotograful de război sovietic Evgheni Haldei, în care sol-
daţii ruşi ridică steagul roşu deasupra Reichstagului în
timp ce Berlinul continuă să ardă - a fost o faptă de vitejie

regizată pentru aparatul de fotografiat. Mai complicat este
însă cazul unei mult reproduse fotografii optimiste, reali-
zată la Londra în 1940 (în timpul Blitzkriegului), căci
autorul ei, şi deci circumstanţele în care a fost făcută,
rămân necunoscute. în această fotografie, prin zidul căzut
al castelului Holland House, în biblioteca crunt avariată
şi fără acoperiş, printre dărâmături, se văd trei domni

aflaţi la o oarecare distanţă unul de altul în faţa a doi pereţi ale căror rafturi cu cărţi au rămas miraculos intacte. Unul se uită lung la cărţi; altul apucă cu degetul cotorul unei cărţi pe care vrea s-o ia din raft; celălalt, cu o carte în mână, citeşte - imaginea elegant compusă trebuie să fi fost înscenată. E plăcut să-ţi închipui că imaginea nu este pura invenţie a unui fotograf hoinărind prin Kensington după un raid aerian, care, descoperind biblioteca marelui castel din vremea regelui Iacob expusă privirii, a adus trei bărbaţi ca să joace rolul cititorilor imperturbabili; preferăm să credem că cei trei domni au fost observaţi în castelul distrus în timp ce-şi satisfăceau apetitul intelectual, iar fotograful n-a făcut mai mult decât să-i poziţioneze altfel, pentru ca efectul fotografiei să fie mai puternic. Oricum ar fi, fotografia surprinde farmecul şi autenticitatea unei perioade, simbolul idealului de mult dispărut al tăriei de caracter şi al sângelui rece britanic. Cu timpul, multe fotografii înscenate devin dovezi istorice, în ciuda impurităţii lor - ca de altfel majoritatea dovezilor istorice.

Abia începând cu războiul din Vietnam se ştie cu oarecare exactitate că nici una dintre cele mai cunoscute fotografii nu au fost înscenate. Iar acest lucru este esenţial pentru autoritatea morală a acestor imagini. Groaznica fotografie emblematică pentru războiul din Vietnam, rea-

Uzată în 1972 de către Huynh Cong Ut, care prezintă copii dintr-un sat bombardat de americani cu napalm fugind de-a lungul şoselei şi urlând de durere, aparţine acelui gen de fotografii ce nu pot fi regizate cu nici un chip. Acest lucru este valabil pentru fotografiile bine-cunoscute făcute în cele mai fotografiate războaie de atunci şi până acum. Faptul că au existat atât de puţine fotografii de război înscenate începând cu războiul din Vietnam înseamnă că fotografii ascultă de un standard mai înalt de probitate jurnalistică. în parte, explicaţia ar putea fi aceea că, în Vietnam, televiziunea a devenit principalul canal prin care erau arătate imagini din război, iar fotograful curajos şi singuratic, cu aparatul său Leica sau Nikon, acţionând

mai mereu departe de privirile altora, trebuia acum să concureze cu echipele televiziunilor şi să le suporte proximitatea: a fi martorul unui război nu mai era nici pe departe
o cutezanţă solitară. Din punct de vedere tehnic, posibilităţile de a falsifica şi de a manipula electronic imaginile sunt mai mari ca niciodată - aproape nelimitate. însă practica de a inventa secvenţe vizuale de ştiri dramatice, de a le regiza, se pare că va deveni în curând o artă pierdută.

4

Doar aparatele de fotografiat pot surprinde şi păstra pentru totdeauna momentul exact al morţii, iar fotografiile făcute pe câmpul de luptă care ilustrează acest moment (sau momentul dinaintea morţii) sunt printre cele mai apreciate şi reproduse fotografii de război. Nu poate exista nici o urmă de îndoială privind autenticitatea fotografiei pe care Eddie Adams i-a făcut-o în 1968 şefului poliţiei naţionale sud-vietnameze, generalul de brigadă Nguyen Ngoc Loan, în timp ce împuşca un suspect vietcong pe o stradă din Saigon. Cu toate acestea, era o înscenare - a generalului Loan, care l-a dus pe prizonier, cu mâinile legate la spate, până în strada unde se adunaseră jurnaliştii; n-ar fi dus la îndeplinire sumara execuţie în acel loc dacă jurnaliştii n-ar fi fost de faţă. Stând lângă prizonier, astfel încât camerele din spatele lui să poată înfăţişa atât profilul său, cât şi faţa prizonierului, Loan ţinteşte direct. Fotografia lui Adams surprinde momentul în care e tras glonţul; victima, schimonosindu-se, n-a început încă să se prăbuşească. Cât despre privitor, privitorul care vă vorbeşte, chiar şi după mulţi ani de la realizarea fotografiei... ce se poate spune? Putem privi îndelung aceste feţe fără a desluşi misterul, şi indecenţa, participării la un asemenea spectacol.
Mai tulburătoare este posibilitatea de a privi oameni care ştiu că au fost condamnaţi la moarte: de pildă, cele

şase mii de fotografii ţinute ascunse, făcute între 1975 şi 1979 la o închisoare secretă dintr-un fost liceu din Tuol Sleng, suburbie a oraşului Phnom Pehn, devenit casă a

morţii pentru peste paisprezece mii de cambodgieni care erau acuzaţi că ar fi „intelectuali" sau „contrarevoluţionari" - documentele privind această atrocitate au fost furnizate de funcţionarii de la arhiva Khmerilor Roşii* - şi care au stat fiecare în faţa aparatului înainte de a fi ucişi.[1] Decenii mai târziu, publicarea câtorva dintre aceste fotografii într-o carte intitulată *The Killing Fields* (Câmpurile morţii) ne permite să privim chipurile care se uită în obiectivul aparatului - deci spre noi. Dacă ar fi să credem în veridicitatea fotografiei făcute de Capa de la o anumită distanţă, soldatul republican spaniol tocmai a murit: nu vedem decât o figură neclară, un corp şi un cap, o mişcare, îndepărtându-se de cameră pe măsură ce victima cade. Aceşti cambodgieni însă, femei şi bărbaţi de toate vârstele, inclusiv mulţi copii, fotografiaţi de la doar câţiva metri, de obicei de la bust în sus, privesc mereu către moarte - la fel ca în tabloul lui Tiţian *Jupuirea lui Marsyas,* în care pumnalul lui Apollo este într-o eternă

* După ce a câştigat războiul civil din 1975, regimul Khmerilor Roşii a transformat liceul din Tuol Sleng într-o închisoare de maximă siguranţă (S-21) unde au fost încarcerate, până în 1979, în jur de 17 000 de persoane suspectate de spionaj şi trădare. Acuzaţii
au fost torturaţi şi apoi ucişi, numărul total al supravieţuitorilor fiind doisprezece. *(N.t.)*

1. După cum au dovedit recente cercetări ale dosarelor NKVD din arhivele baltice şi ucrainene, precum şi din arhiva centrală de
la Lubianka (fostul sediu KGB), fotografierea prizonierilor politici şi a presupuşilor contra-revoluţionari chiar înainte de*a-i ucide
a fost o practică obişnuită şi în Uniunea Sovietică în anii 1930 şi 1940.

coborâre -, sunt mereu pe cale să fie ucişi, să sufere o nedreptate. Iar privitorul se află în aceeaşi ipostază cu lacheul din spatele aparatului de fotografiat; este o experienţă răscolitoare. Numele fotografului se cunoaşte - Nhem
Ein - şi poate fi amintit aici. Cei pe care i-a fotografiat, cu feţele uluite, cu trupurile vlăguite şi cu numerele prinse

de cămăşi, rămân un grup de victime anonime.
Dar chiar dacă le-am şti numele, tot ar fi nişte necunoscuţi pentru „noi". Când Virginia Woolf scrie despre una dintre fotografiile pe care le primise că prezintă cadavrul unei femei sau al unui bărbat atât de mutilat încât ar putea fi, la fel de bine, cadavrul unui porc, ea vrea să sublinieze faptul că forţa ucigaşă a războiului distruge ceea ce ne separă ca indivizi şi ne diferenţiază ca fiinţe umane. Aşa arată, desigur, războiul din exterior, asta e imaginea lui.
Victime, rude îndurerate şi consumatori de ştiri - toţi au o anumită legătură, mai mult sau mai puţin strânsă, cu războiul. Cele mai fidele reprezentări ale războiului şi ale rănilor devastatoare pe care le provoacă sunt cele ce par mai străine, deci cel mai probabil necunoscute. în privinţa subiectelor apropiate, fotografii trebuie să fie mai rezervaţi.
în octombrie 1862, la o lună după bătălia din Antietam, când fotografiile lui Garden şi O'Sullivan au fost expuse la galeria lui Brady din Manhattan, în ziarul *The New York Times* a apărut următorul comentariu:
Puţin le pasă celor vii care se îngrămădesc pe Broadway de morţii din Antietam, însă ne închipuim că nu s-ar mai îmbrânci cu atâta nepăsare mergând pe bulevard, că ar hoinări
mai puţin tihnit dacă de-a lungul trotuarului s-ar găsi câteva

cadavre însângerate, aduse direct de pe front. Lumea ar merge în vârful picioarelor şi le-ar ocoli cu grijă...
Alăturându-se celor care îi acuză dintotdeauna pe cei cruţaţi de război că sunt complet indiferenţi faţă de suferinţa pe care nu o pot vedea, reporterul rămâne la fel de ambivalent în privinţa caracterului nemijlocit al fotografiei.
Cei care au murit pe front ne apar foarte rar chiar şi în vis. Vedem lista cu nume la micul dejun, în ziarul de dimineaţă, dar alungăm gândul cu o cafea. Domnul Brady însă a reuşit să ne aducă în case crunta realitate şi gravitatea războ-

iului. Chiar dacă n-a adus cadavre şi nu le-a aşezat în curte şi de-a lungul străzilor, el a făcut ceva foarte asemănător... Aceste fotografii sunt de o extraordinară claritate. Cu ajutorul unei lupe pot fi observate chiar trăsăturile victimelor. N-am vrea să ne aflăm în galerie când una dintre femeile care se apleacă să le privească şi-ar recunoaşte soţul, fiul sau fratele printre şirurile încremenite şi neînsufleţite de cadavre care zac în aşteptarea tranşeelor abisale.
Fotografiile stârnesc admiraţie, dar şi dezaprobare pentru durerea pe care ar putea-o provoca rudelor feminine ale decedatului. Aparatul de fotografiat îl aduce pe privitor aproape, prea aproape; cu ajutorul unei lupe - căci aici se cere o examinare mai atentă -, „extraordinara claritate" a fotografiilor oferă informaţii inutile şi indecente. Totuşi, reporterul de la *Times* nu se poate abţine să nu dramatizeze prin simpla alegere a cuvintelor („cadavrele însângerate" pregătite pentru „tranşeele abisale"), acuzând realismul inadmisibil al imaginilor.
Odată cu epoca aparatelor de fotografiat, realitatea trebuie să facă faţă unor noi provocări. Ceea ce este real

poate să nu fie suficient de impresionant, şi de aceea poate avea nevoie de intensificare; sau de o reconstituire mai convingătoare. Astfel, primul documentar despre o luptă - un incident intens mediatizat petrecut în Cuba în timpul războiului americano-spaniol din 1898, cunoscut drept Bătălia de pe dealul San Juan - surprindea de fapt un atac regizat pentru cameramanii de la studiourile Vitagraph de către colonelul Theodore Roosevelt şi cavaleria sa de voluntari, Rough Riders, asaltul propriu-zis fiind socotit, după filmare, insuficient de dramatic. Sau imaginile erau prea cumplite şi trebuia renunţat la ele în numele decenţei şi al patriotismului - precum imaginile în care apar, fără a fi acoperiţi corespunzător, soldaţii noştri decedaţi. La urma urmei, inamicul este cel care etalează morţii. în Războiul Anglo-Bur (1899-1902), după victoria de pe muntele Spion Kop din ianuarie 1900, burii au considerat că ar ridica moralul propriilor trupe dacă ar răspândi o fotografie înfiorătoare cu soldaţi britanici

morţi. Făcută de un fotograf bur necunoscut la zece zile după înfrângerea englezilor, în urma căreia o mie trei sute de soldaţi britanici au fost ucişi, fotografia este o privire iscoditoare asupra unui şanţ lung şi îngust, înţesat cu trupuri neîngropate. Cel mai brutal aspect al acestei imagini este lipsa oricărui peisaj. Nesfârşita îngrămădire de cadavre din şanţ ocupă tot spaţiul fotografiei. La auzul acestei ultime insulte din partea burilor, indignarea britanicilor a fost puternică, chiar dacă exprimată cam băţos: revista *Amateur Photographer* declara că publicarea unor asemenea fotografii „nu poate aduce nimănui nici un folos, ci face apel doar la latura morbidă a firii omeneşti".
Cenzura a existat dintotdeauna, însă pentru mult timp a fost nesistematică, la mâna generalilor şi a şefilor de

state. Prima interdicţie organizată aplicată fotografiei jurnalistice de pe front a apărut în timpul Primului Război Mondial; atât înaltul comandament german, cât şi cel francez, au permis doar câtorva fotografi militari atent selecţionaţi să se apropie de front. (Cenzura presei de către statul-major britanic era mai flexibilă.) A fost nevoie de cincizeci de ani, şi de relaxarea cenzurii odată cu primul reportaj televizat de pe front, pentru a înţelege ce impact pot avea fotografiile şocante asupra publicului de acasă. în timpul conflictului din Vietnam, fotografia de război a devenit, de regulă, o critică la adresa războiului. Iar acest lucru avea să aibă consecinţe: principalele canale mass-media nu urmăresc să semene îndoială în rândul oamenilor cu privire la bătăliile pentru care aceştia sunt mobilizaţi, cu atât mai puţin să răspândească mesaje propagandistice împotriva războiului.
De atunci, cenzura - cea mai extinsă formă a ei, autocenzura, dar şi cenzura impusă de forurile militare - a atras de partea sa un număr semnificativ de susţinători, în aprilie 1982, la începutul campaniei britanice în Falkland, doar doi fotojurnalişti au primit acceptul guvernului Thatcher de a fi prezenţi la faţa locului - printre cei refuzaţi se număra un maestru al fotografiei de război, Don McCullin - şi numai trei role de film au

ajuns la Londra înainte ca insulele să fie recucerite, în luna mai. Nu s-a permis nici o transmisiune televizată în direct. Restricţii atât de drastice nu mai fuseseră impuse relatărilor despre o operaţiune militară britanică de la Războiul Crimeii. Autorităţile americane au avut dificultăţi în aplicarea metodelor de control ale administraţiei Thatcher asupra relatărilor despre propriile lor incursiuni în străinătate. în timpul Războiului din Golf din 1991,

conducerea militară americană a promovat imagini ale unui război tehnologic: cerul de deasupra muribunzilor, plin de dârele luminoase lăsate de rachete şi obuze - imagini care ilustrau superioritatea militară absolută a Americii faţă de inamicii săi. Americanilor care se uitau la televizor nu li s-a permis să vadă filmele obţinute de NBC (pe care, ulterior, postul a refuzat să le difuzeze) şi care surprindeau distrugerile provocate de acea superioritate: soarta a mii de recruţi irakieni, care se retrăgeau din Kuweit la sfârşitul războiului, în 27 februarie, mergând spre nord, în convoaie şi pe jos, pe drumul către Basra, şi asupra cărora a fost lansat un covor de bombe explozive, bombe cu napalm, cu uraniu sărăcit şi bombe cu fragmentare - un măcel descris de unul dintre ofiţerii americani drept „punct ochit, punct lovit". Accesul fotografilor de ştiri nu a fost permis nici în majoritatea operaţiunilor americane din Afganistan de la sfârşitul anului 2001.

Pe măsură ce războiul a devenit o activitate desfăşurată cu dispozitive optice de depistare a inamicului de o tot mai mare acurateţe, s-au înăsprit şi condiţiile accesului pe front al aparatelor de fotografiat în alte scopuri decât cele militare. Nu există război fără fotografie, observa în 1930 un cunoscut estet al războiului, Ernst Jiinger, făcând astfel să apară mai subtilă asemănarea inevitabilă dintre aparatul de fotografiat şi armă - a „imortaliza" un subiect şi a „omorî" o fiinţă umană.* Războiul şi fotografia sunt două activităţi congruente: ‚Aceeaşi inteligenţă, ale cărei arme de anihilare pot localiza exact inamicul în timp şi

* în limba engleză, *to shoot* acoperă ambele înţelesuri la care

face referire autoarea: *a fotografia* şi *a împuşca. (N.t.)*

spaţiu", scria Jiinger, „se străduieşte să conserve marele
eveniment istoric până la ultimul detaliu."*
Felul în care americanii poartă de regulă războiul s-a
dezvoltat pornind de la acest model. Televiziunea, al cărei
acces pe front este îngrădit prin control guvernamental
şi prin autocenzură, serveşte războiul din punctul de
vedere al imaginilor. Războiul se poartă, pe cât posibil,
de la distanţă, prin bombardamente, ale căror ţinte pot
fi alese, graţie transmiterii instantanee a informaţiilor şi
a tehnologiei de vizualizare, de pe alte continente: opera-
ţiunile zilnice de bombardare a Afganistanului la sfârşitul
anului 2001 şi începutul anului 2002 au fost dirijate de
la Comandamentul Central al Statelor Unite din Tâmpa,
Florida. Scopul unor asemenea misiuni este de a produce
în tabăra opusă un număr de victime suficient de mare
pentru a demonstra caracterul punitiv al misiunii şi de
a reduce, concomitent, şansele ca inamicul să producă
vreo victimă; soldaţii americani sau cei ai aliaţilor care mor
în accidente de maşină sau în urma unor „împuşcături

* Astfel, cu cincisprezece ani înainte de distrugerea oraşului
Guernica, Arthur Harris, devenit mai târziu şeful Comandamen-
tului de Bombardament din Royal Air Force în timpul celui de-al
Doilea Război Mondial, pe atunci tânăr lider de pluton RAF în

Irak,
descria campania aeriană de distrugere a populaţiei irakiene răz-
vrătite din proaspăt dobândita colonie britanică, completând-o cu
dovezi fotografice privind succesul misiunii. ‚Arabii şi kurzii",
scria
el în 1924, „ştiu acum ce înseamnă un bombardament adevărat
în termeni de victime şi distrugeri; ei ştiu acum că în patruzeci şi
cinci de minute un oraş întreg (vezi fotografiile ataşate ale oraşu-
lui Kushan-Al-Ajaza) poate fi practic şters de pe faţa pământului
şi o treime din locuitorii săi pot fi ucişi de patru sau cinci
maşinării
care nu pot deveni o ţintă pentru ei, nu le oferă nici o şansă de a
fi luptători glorioşi şi nici o şansă de scăpare." *(N.t.)*

accidentale"* (cum se spune eufemistic) contează şi
nu
contează în egală măsură.
în epoca în care confruntările cu numeroşii duşmani
ai puterii americane sunt telecontrolate, se lucrează
încă
la stabilirea unor politici privind ceea ce este sau nu
per-
mis să fie arătat publicului larg. Producătorii de ştiri
televizate şi editorii foto ai ziarelor şi revistelor iau în
fiecare zi decizii care întăresc consensul precar
privind
limitele informării publicului. Adesea, ei iau aceste
decizii
judecând după „bunul-gust" - întotdeauna un standard
represiv atunci când este invocat de către instituţii.
Decizia de a rămâne în limitele bunului-gust a fost
princi-
palul motiv pentru care nici una dintre înfiorătoarele
fotografii făcute în zona World Trade Center imediat
după
încheierea atacului din 11 septembrie 2001 n-a fost
publi-
cată. (Ziarele de scandal sunt de regulă mai

îndrăzneţe
decât marile cotidiene în publicarea unor imagini
cumplite; fotografia unei mâini secţionate zăcând în
molo-
zul de la World Trade Center a apărut într-o ediţie
târzie
a ziarului newyorkez *Daily News* la puţin timp după
atac;
se pare însă că n-a apărut în nici un alt ziar.) Iar ştirile
de televiziune, care au un public mult mai numeros şi
deci
sunt mult mai receptive la presiunile celor care
plătesc
publicitate, funcţionează sub constrângeri şi mai
stricte -
în mare parte autoimpuse - privind ceea ce „se cade"
să
fie difuzat. Acest curios accent pus pe bun-gust, într-o
cultură saturată de publicitatea comercială ce
stimulează
coborârea standardelor de bun-gust, poate nedumeri.
Dar

* în original: *friendlyfires,* termen folosit pentru a descrie des-
cărcarea unei arme prin care este ucis sau rănit un membru al
ace-
leiaşi armate sau un aliat. *(N.t.)*

el capătă sens dacă-l privim drept o trecere sub tăcere
a
unui ansamblu de griji şi nelinişti referitoare la
ordinea
publică şi morala publică, sau drept incapacitatea de a
formula sau de a apăra convenţiile tradiţionale privind
doliul. Ce poate fi arătat, ce nu trebuie arătat - puţine
subiecte trezesc o asemenea agitaţie în rândul
publicului.
Celălalt argument adus în favoarea cenzurării fotogra-

fiilor se referă la drepturile rudelor. Când un săptămânal
din Boston a postat pe Internet pentru scurtă vreme un
clip video de propagandă realizat în Pakistan, în care
era surprinsă „mărturisirea" (subiectul recunoştea că e
evreu) urmată de uciderea rituală a jurnalistului american
Daniel Pearl, răpit în localitatea Karachi la începutul
anului 2002, a avut loc o dezbatere vehementă. în cadrul
acestei dezbateri s-a susţinut că dreptul văduvei lui Pearl
de a fi protejată de alte suferinţe era contrapus dreptului
ziarului de a publica şi de a posta ceea ce credea de cuviinţă,
precum şi dreptului publicului de a vedea. în scurt timp,
clipul video a fost scos de pe Internet. De remarcat că
ambele părţi au considerat cele trei minute şi jumătate
de groază un simplu film clandestin*. Din această dez-
batere, nimeni n-ar fi putut afla că filmul conţinea şi alte
imagini, fiind un montaj alcătuit din numeroase acuzaţii
(de exemplu, imagini cu Ariei Sharon discutând cu George
W. Bush la Casa Albă, copii palestinieni ucişi în atacuri
israeliene), că era un pamflet politic în finalul căruia apă-
reau ameninţări groaznice şi o listă de revendicări clare -

toate acestea putând sugera că filmul merita urmărit, cu

* în original: *snufffilm,* o înregistrare a unui evenimentTeal
în cadrul căruia unul sau mai mulţi protagonişti sunt torturaţi sau
ucişi. *(N.t.)*

toată suferinţa pe care o provoca privitorului (dacă acesta
o putea suporta), pentru a putea înţelege mai bine cruzi-
mea şi neînduplecarea forţelor care îl uciseseră pe Pearl.
E mai la îndemână să ne considerăm duşmanul un simplu
barbar care ucide şi apoi ţine ridicat capul victimei sale
astfel încât să-l vadă toată lumea.
în ceea ce-i priveşte pe propriii morţi, a existat mereu
o puternică interdicţie de a le expune chipul. Fotografiile
făcute de Gardner şi O'Sullivan încă şochează pentru că
soldaţii unionişti şi confederaţi zac pe spate, iar feţele
unora dintre ei sunt extrem de clare. Soldaţii americani
căzuţi în luptă n-aveau să mai apară într-o publicaţie
importantă mulţi ani de atunci încolo, până când, în sep-
tembrie 1943, revista *Life* a publicat şocanta fotografie
ale lui George Strock - iniţial, aceasta fusese oprită de
cenzorii militari - în care erau surprinşi trei soldaţi ucişi
pe plajă în timpul unei debarcări în Noua Guinee. (Deşi
„Soldaţi morţi pe plaja Buna" este întotdeauna

descrisă
drept imaginea a trei soldaţi zăcând cu faţa în jos în
nisipul ud, unul dintre soldaţi este aşezat pe spate,
însă
unghiul din care e făcută fotografia îi ascunde capul.)
Până
la debarcarea în Franţa - 6 iunie 1944 -, într-o serie de
reviste de ştiri apăruseră deja fotografii ale victimelor
americane anonime, mereu cu faţa la pământ,
acoperită
sau întoarsă. Se pare că nu era necesar ca această
dem-
nitate să fie acordată şi altora.
Cu cât locul e mai îndepărtat sau mai exotic, cu atât
probabilitatea de a avea o privelişte frontală asupra
mor-
ţilor şi a celor aflaţi pe moarte este mai mare. Astfel,
Africa
postcolonială a rămas în conştiinţa publicului larg din
lumea bogată - pe lângă muzica sexy - în primul rând
ca o succesiune de fotografii memorabile ce
înfăţişează

victime cu ochii larg deschişi, începând cu chipuri din
zonele de foamete din Biafra, la sfârşitul anilor 1960, până
la supravieţuitorii genocidului care a făcut aproape un
milion de morţi tutsi din Ruanda anului 1994 şi, câţiva
ani mai târziu, la copiii şi adulţii ale căror membre au
fost retezate în timpul terorii în masă impuse de RUF,
forţele rebele din Sierra Leone. (Mai recent, fotografiile
surprind familii întregi de săteni indigeni murind de
SIDA.) Aceste imagini au un dublu înţeles. Ele ilustrează
o suferinţă scandaloasă şi injustă care trebuie oprită. Ele
confirmă şi faptul că asemenea lucruri se petrec în acele
locuri. Faptul că aceste fotografii pot fi de oriunde, ca şi
omniprezenţa acelor orori, nu poate decât să alimenteze
credinţa că tragediile sunt inevitabile în zonele subdez-

voltate şi înapoiate - adică sărace - ale lumii.
Asemenea acte de cruzime şi nenorociri se petreceau pe vremuri şi în Europa; barbarii cu mult mai numeroase şi mai groaznice decât orice am putea vedea acum în zonele sărace ale lumii s-au petrecut în Europa în urmă cu doar şaizeci de ani. Se pare însă că oroarea a părăsit Europa, şi a părăsit-o de destulă vreme pentru ca actuala situaţie internaţională netensionată să pară inevitabilă. (Faptul că au putut exista lagăre de concentrare, asedii şi civili măcelăriţi cu miile şi aruncaţi în gropi comune pe teritoriul Europei la cincizeci de ani după sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial a conferit Războiului din Bosnia şi campaniei sârbeşti în Kosovo un interes special, anacronic. Cu toate acestea, una dintre principalele modalităţi de a înţelege crimele de război comise în Europa de sud-est în anii 1990 a fost de a spune că, la urma urmei, Balcanii n-au făcut niciodată într-adevăr parte din Europa.) în general, trupurile crunt mutilate care apar

în fotografiile publicate sunt din Asia sau din Africa. Această tactică jurnalistică preia seculara practică de a expune fiinţe umane exotice - mai exact, colonizate: din secolul XVI şi până la începutul secolului XX, în expoziţiile etnologice de la Paris, Londra şi din alte capitale europene erau expuşi, ca nişte animale în grădina zoologică, africani şi locuitori din îndepărtate ţări asiatice. în *Furtuna,* primul lucru la care se gândeşte Trinculo după ce-l întâlneşte pe Caliban este să-l ducă într-o expoziţie din Anglia: „...acolo, cu o pocitanie ca asta ai traiul asigurat!... Ăia n-ar da un sfanţ unui olog, dar ar da şi-un pol ca să vadă un indian mort." Prezentarea în fotografii a cruzimilor suferite de oameni cu tenul mai închis şi provenind din ţări exotice continuă, ignorând motivele care ne descurajează să expunem imagini similare care să ilustreze propriile noastre victime ale violenţei; aceasta întrucât îl privim pe' celălalt, chiar şi când nu ne este duşman, ca pe un simplu subiect la care ne uităm, nu ca pe cineva (ca noi) care vede la rândul său. Cu siguranţă însă că soldatul taliban rănit care imploră să-i fie cruţată

viaţa, a cărui soartă a fost ilustrată în *The New York Times* într-un chip de neuitat, avea o soţie, copii, părinţi, fraţi şi surori, dintre care unii, într-o bună zi, ar putea da peste cele trei fotografii color care-l surprind pe soţul, tatăl, fiul sau fratele lor în timp ce este ucis - dacă nu cumva le-au văzut deja.

5

Pentru lumea modernă, şi pentru sensibilitatea etică modernă, convingerea că războiul este o aberaţie, chiar dacă una de neoprit, este fundamentală. Ca şi aceea că pacea este starea normală, chiar dacă una de neatins. Desigur, războiul n-a fost privit aşa de-a lungul istoriei. Războiul era starea normală, iar pacea era excepţia. Descrierea exactă a felului în care oamenii erau răniţi şi ucişi în luptă este o temă recurentă în episoadele din *Iliada.* Războiul e privit drept o deprindere a bărbaţilor, neafectată de suferinţa pe care o produce; iar pentru a zugrăvi războiul în cuvinte sau în imagini e nevoie de o detaşare profundă, neclintită. Când Leonardo da Vinci oferă artiştilor instrucţiuni privind ilustrarea unei scene de război, el cere ca aceştia să aibă curajul şi imaginaţia de a surprinde războiul în întreaga sa oroare:

Pe cei cuceriţi şi învinşi pictaţi-i palizi, cu sprâncenele ridicate
şi unite, şi cu fruntea brăzdată de suferinţă... şi cu gura
întredeschisă ca într-un strigăt de jale... Pe morţi acoperiţi-i
de tot sau doar pe alocuri cu praf... şi lăsaţi să se vadă sângele
în culoarea care se scurge din trupuri în praf. Pe alţii, aflaţi
în agonie, scrâşnind din dinţi, dând ochii peste cap, cu pumnii
încleştaţi pe lângă trup şi cu picioarele strâmbe.

Preocuparea artistului este că imaginile ce urmează a fi reprezentate nu vor fi îndeajuns de tulburătoare: că

nu vor fi suficient de concrete şi de detaliate. Mila poate atrage după sine o judecată morală dacă, aşa cum susţine Aristotel, mila este sentimentul pe care-l resimţim doar

faţă de cei ce îndură nenorociri nemeritate. însă, departe de a fi o pereche firească a fricii în situaţiile dramatice ale unor întâmplări catastrofale, mila pare atenuată, în timp ce frica (groaza, teroarea) reuşeşte de obicei să copleşească mila. Leonardo sugerează că privirea artistului trebuie să fie, la propriu, nemiloasă. Imaginea trebuie să-1 îngrozească pe privitor, iar în această *terribilità* se află un gen de frumuseţe aparte.

Faptul că un câmp de luptă scăldat în sânge poate fi frumos - în registrul sublim, cumplit sau tragic al frumuseţii - reprezintă un loc comun când e vorba de imagini de război realizate de artişti. Această idee nu se mai aplică atunci când e vorba de imaginile surprinse cu aparatul de fotografiat: pare o cruzime să cauţi frumuseţea în fotografiile de război. însă priveliştea unei distrugeri rămâne o privelişte. Există frumuseţe în ruine. A recunoaşte frumuseţea fotografiilor cu ruinele de la World Trade Center în primele luni de după atac părea o frivolitate, un sacrilegiu. Oamenii îndrăzneau să spună cel mult că sunt „ireale", un eufemism confuz în spatele căruia se ascundea hulitul concept de frumuseţe. însă fotografiile *erau* frumoase - multe dintre ele realizate de fotografi veterani precum Gilles Peress, Susan Meiselas şi Joel Meyerowitz. Scena în sine, groapa comună ce dobândise numele de Ground Zero, era, bineînţeles, oricum, numai frumoasă nu. Fotografiile au tendinţa să transforme, indiferent care este subiectul lor; ca imagine, ceva poate fi frumos^- sau înspăimântător, insuportabil sau acceptabil -, aşa cum nu este în realitate.

Arta transformă, într-adevăr, însă fotografia care aduce o mărturie despre lucruri dezastruoase şi reprobabile este intens criticată dacă pare „estetică"; adică prea artistică. Dublul rol al fotografiei - de a genera documente şi de a crea opere de artă vizuală - a dat naştere unei serii de exagerări notabile faţă de ceea ce trebuie sau nu trebuie

să facă fotografii. în ultima vreme, cea mai obişnuită exagerare este că cele două roluri sunt contradictorii.

Fotografiile care ilustrează suferinţa nu trebuie să fie frumoase, aşa cum titlurile nu trebuie să fie moralizatoare. Din această perspectivă, o fotografie frumoasă distrage atenţia de la subiectul care te pune pe gânduri şi o îndreaptă către mijlocul de reprezentare, compromiţând astfel statutul de document al fotografiei. Fotografia transmite mesaje amestecate. „Opreşte asta", te îndeamnă. Dar exclamă în acelaşi timp: „Ce spectacol!"[1]

Luaţi ca exemplu una dintre cele mai zguduitoare fotografii din Primul Război Mondial: un şir de soldaţi englezi orbiţi de gazul de luptă - fiecare dintre ei îşi ţine mâna pe umărul stâng al celui din faţă - bâjbâind către furgonul sanitar. Ar putea fi o imagine dintr-un răscolitor film de război - *Marea paradă* (1925) al lui King Vidor, *Pe frontul de Vest* (1918) al lui G.W. Pabst, *Nimic nou pe frontul*

l. Fotografiile făcute la Bergen-Belsen, Buchenwald şi Dachau în perioada mai-aprilie 1945 de către martori anonimi şi fotografi militari par mai convingătoare decât imaginile profesioniste „mai bune" făcute de doi fotografi celebri, Margaret Bourke-White şi Lee Miller. Criticile aduse aspectului profesionist al fotografiilor de război nu sunt o noutate. De exemplu, Walker Evans nu putea suferi fotografiile lui Bourke-White. însă Evans, care a fotografiat ţărani americani săraci pentru o carte intitulată, extrem de ironic,
Hai să aducem laudă unor oameni celebri, n-ar fi fotografiat nicio-
dată pe cineva faimos.

de Vest (1930) al lui Lewis Milestone sau *Escadrila morţii* (1930) al lui Howard Hawks. Faptul că, privite retroactiv, fotografiile de război par deopotrivă să se inspire şi să inspire reconstituirea scenelor de luptă din importante filme de război, a început să aibă repercusiuni asupra activităţii fotografilor. Apreciata recreare de către Steven Spielberg, în filmul *Salvaţi soldatul Ryan* (1998), a debarcării de pe plaja Omaha din Ziua Z şi-a datorat autenticitatea, printre altele, fotografiilor făcute cu imens curaj de Robert Capa în timpul debarcării. Numai că, atunci când arată exact ca un cadru de film, o fotografie pare neautentică, chiar dacă n-a fost regizată în nici un fel. Sebastião Salgado, fotograf specializat în surprinderea

scenelor de suferinţă din întreaga lume (inclusiv efectele războiului, dar fără a se limita la ele), a fost principala ţintă a noii campanii duse împotriva caracterului neautentic al frumuseţii. Legat mai ales de proiectul său, derulat de-a lungul a şapte ani, „Migraţii: Umanitatea în tranziţie", Salgado a fost permanent acuzat că imaginile sale mari, spectaculoase şi armonios compuse ar fi „cinematografice".
Oricât de injust ar părea, făţărnicia retoricii stil *Family ofMan*,* care a dominat expoziţiile şi cărţile lui Salgado, a dezavantajat fotografiile. (Există multă mistificare, ce poate fi trecută cu vederea, în declaraţiile unora dintre cei mai admirabili fotografi preocupaţi de probleme morale.) Fotografiile lui Salgado au fost aspru criticate din cauza modalităţii comerciale în care erau prezentate, de regulă, aceste ipostaze ale suferinţei. Problema o reprezintă însă

* *The Family ofMan* a fost o expoziţie de fotografie organizată în 1955 la Muzeul de Artă Modernă din New York. *(N.t.)*

fotografiile propriu-zise, nu modul şi locul în care au fost expuse: concentrarea lor asupra celor neajutoraţi, reduşi la propria neputinţă. Este grăitor faptul că cei neajutoraţi nu sunt numiţi în legendele fotografiilor. Un portret al cărui subiect rămâne numit devine complice, chiar fără să vrea, la cultul celebrităţii care a alimentat apetitul nesăţios pentru un tip opus de fotografie: a da doar numele celebrităţilor înseamnă a-i reduce pe ceilalţi la statutul de exemple reprezentative pentru ocupaţia, etnia sau condiţia lor. Realizate în treizeci şi nouă de ţări, fotografiile lui Salgado despre migraţie adună laolaltă, sub acest titlu unic, o mulţime de situaţii şi suferinţe diferite. A face ca suferinţa să pară mai răspândită, globalizând-o, îi poate îndemna pe oameni să simtă că ar trebui să „le pese" mai mult. Totodată, îi face să simtă că suferinţele şi nenorocirile sunt preamări, prea evidente şi prea ample pentru a fi schimbate prin intervenţii politice locale. Gândind subiectul la o asemenea scară, compasiunea nu poate decât să se zbată în abstracţiuni - şi să le dea naştere. Dar întreaga politică - ca şi întreaga istorie - e concretă. (Mai precis, cine se gândeşte într-adevăr la istorie nu

poate lua prea în serios politica.)
Pe vremea când imaginile spontane nu erau un lucru obişnuit, se considera că expunerea a ceva ce trebuie văzut,
apropierea de o realitate dureroasă, îi va face pe privitori să simtă mai mult. într-o lume în care fotografia slujeşte în chip strălucit manipulărilor consumeriste, efectul unei fotografii triste nu e câtuşi de puţin garantat. în consecinţă, fotografii cu vână morală şi ideologii fotografiei au devenit din ce în ce mai preocupaţi de probleme precum exploatarea sentimentelor (milă, compasiune, indignare)

în fotografia de război şi de mijloacele automate de provocare a emoţiei.
Martorii-fotografi pot socoti că este mai corect din punct de vedere moral să faci spectaculosul mai puţin spectaculos. însă caracterul spectaculos este un element important în pildele religioase prin intermediul cărora a fost înţeleasă suferinţa de-a lungul celei mai mari părţi din istoria occidentală. A simţi iconografia creştină pulsând în anumite fotografii din timpul războiului sau din timpul unui dezastru nu este o proiecţie sentimentală. E greu să nu observăm trăsăturile din *Pietă** în fotografia lui W. Eugene Smith cu o femeie din Minamata legănându-şi fiica oarbă, surdă şi diformă sau tiparul coborârii de pe cruce în câteva dintre fotografiile lui Don McCullin cu soldaţi americani în Vietnam aflaţi în pragul morţii. Totuşi, asemenea percepţii - care adaugă aură şi frumuseţe fotografiilor - s-ar putea afla în declin. Istoricul german Barbara Duden spunea că, în urmă cu câţiva ani, când preda un curs de istorie a reprezentării corpului în cadrul unei mari universităţi americane, nici măcar unul din cei douăzeci de studenţi din primul an n-a fost capabil să identifice subiectul unei picturi canonice cu biciuirea lui Cristos pe care le-a prezentat în diapozitive. („Cred că e o pictură religioasă", s-a aventurat unul.) Singura imagine canonică a lui Isus pe care ştia cu siguranţă că majoritatea studenţilor o vor recunoaşte era răstignirea.
* Toate reprezentările plastice intitulate *Pietă* o prezintă pe

Fecioară ţinându-şi fiul mort pe genunchi sau în braţe. Cea mai cunoscută dintre ele este cea a lui Michelangelo, aflată în Bazilica
Sfântul Petru de la Roma. *(N.t.)*

Fotografiile obiectivează: ele transformă un eveniment sau o persoană în ceva ce poate fi stăpânit. Fotografiile sunt şi un soi de alchimie, pentru toate acestea ele sunt preţuite ca redări fidele ale realităţii.

Adesea, ceva poate să apară sau să pară „mai bun" într-0 fotografie. într-adevăr, una din funcţiile fotografiei este aceea de a îmbunătăţi aspectul obişnuit al lucrurilor. (De aceea, suntem mereu nemulţumiţi când o fotografie nu ne avantajează.) înfrumuseţarea este un procedeu fotografic clasic, care tinde să atenueze reacţia morală faţă de ceea ce este ilustrat. Urâţirea, surprinderea unui lucru în cea mai rea ipostază, este o funcţie mai modernă: una didactică şi care produce reacţii energice. Pentru ca fotografiile să blameze şi să poată modifica un comportament, ele trebuie să şocheze.

Un exemplu: acumjeâţiva ani, autorităţile de sănătate publică din Canada, unde se estima că fumatul ucide patruzeci şi cinci dejriii de oameni anual, au decis să adauge avertizăriiimprimate pe fiecare pachet de ţigări o fotografie şocantă - plămâni canceroşi, un creier plin de cheaguri, o inimă bolnavă, o gură însângerată cu probleme periodontale. în urma unei cercetări, s-a estimat că un pachet cu o asemenea fotografie însoţind avertismentul privind efectele dăunătoare ale fumatului ar avea de şaizeci de ori mai multe şanse să-i determine pe fumători să renunţe decât pachetul cu simplul avertisment scris.

Să presupunem că e adevărat. Ne putem întreba însă, pentru cât timp? Are şocul o perioadă de valabilitate? în momentul de faţă, fumătorii din Canada se dau înapoi dezgustaţi dacă privesc aceste imagini. însă vor mai fi tulburaţi

cei care vor fuma peste cinci ani? Şocul poate deveni familiar. Şocul se poate epuiza. Şi chiar dacă nu se epuizează, poţi să *nu* priveşti. Oamenii au mecanisme prin care se pot

proteja de ceea ce îi deranjează - în acest caz, de informaţii neplăcute pentru cei care doresc să fumeze în continuare. Pare normal, adică ţine de adaptabilitate. Aşa cum cineva poate să se obişnuiască cu oroarea în realitate, aşa se poate
obişnui şi cu oroarea anumitor imagini.

Şi totuşi, există cazuri în care expunerea repetată la ceva care şochează, întristează şi dezgustă nu elimină o reacţie puternică. Acorflodarea nu este automată, întrucât imaginile (portabile, inserabile) se supun altor reguli decât realitatea. Reprezentările răstignirii nu devin banale pentru credincioşi, dacă sunt cu adevărat credincioşi. Lucru adevărat şi pentru reprezentările regizate. Reprezentaţiile piesei *Chushinguro/,* probabil cea mai cunoscută povestire din întreaga cultură japoneză, pot face un public japonez să suspine când nobilul Asano admiră frumuseţea florilor de cireş în drum spre locul unde trebuie să-şi facă seppuku - să suspine de fiecare dată, indiferent de câte ori a urmărit povestea (ca piesă kabuki* sau bunraku**, ca film); drama *ta 'ziyah**** despre trădarea şi uciderea Imamului Hussayn continuă să stoarcă lacrimi spectatorilor iranieni indiferent de câte ori au văzut jucat martiriul. Dimpotrivă, într-o anumită măsură, ei plâng şi

* Gen de teatru tradiţional japonez în care dialogurile alternează cu părţi psalmodiate sau cântate şi balet. *(N.t.)*

**** Teatru tradiţional japonez de marionete. *(N.t.)* *•

***** Specie religioasă a teatrului arab practicată predominant în comunităţile şiite. *(N.t.)*

pentru că au văzut-o de multe ori. Oamenii vor să plângă. Patosul, sub forma unei povestiri, nu se uzează.

Vor însă oamenii să fie oripilaţi? Probabil că nu. Totuşi, există fotografii a căror putere nu scade tocmai pentru că nu pot fi privite adesea. Fotografiile chipurilor desfigurate ce vor sta veşnic mărturie pentru o mare nedreptate au supravieţuit tocmai din acest motiv: chipurile crunt desfigurate ale veteranilor din Primul Război Mondial care au supravieţuit infernului tranşeelor; chipurile topite şi îngroşate de cicatrice ale celor care au supravieţuit atacului american cu bombe atomice asupra oraşelor

Hiroshima şi Nagasaki; chipurile despicate de lovituri de macetă ale civililor tutsi care au supravieţuit genocidului dezlănţuit de populaţia hutu în Ruanda - se cuvine să spunem că oamenii *se obişnuiesc* cu aşa ceva?
într-adevăr, simpla noţiune de cruzime, de crimă de război, e asociată cu aşteptarea de a vedea dovezi fotografice. Asemenea dovezi reprezintă, de regulă, ceva postum; rămăşiţele, cum s-ar spune - mormanele de cranii din Cambodgia lui Pol Pot, gropile comune din Guatemala şi El Salvador, din Bosnia şi Kosovo. Iar această realitate postumă este adesea cea mai profundă sinteză. După cum sublinia şi Hannah Arendt la scurt timp după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, toate fotografiile şi scurtele documentare despre lagărele de concentrare ne induc în eroare pentru că ilustrează lagărele la momentul în care trupele aliate au pătruns în ele. Ceea ce face ca imaginile să fie insuportabile - grămezile de cadavre, supravieţuitorii scheletici - nu era deloc ceva definitoriu pentru lagăre, care, atunci când funcţionau, exterminau sistematic deţinuţii (cu gaz, nu prin înfometare sau

îmbolnăvire), iar apoi îi incinerau imediat. Fotografiile evocă alte fotografii: era inevitabil ca fotografiile prizonierilor bosniaci de la Omarska, lagărul sârbesc de concentrare înfiinţat în nordul Bosniei în 1992, să amintească de cele făcute în lagărele naziste în 1945.
Fotografiile care surprind acte de cruzime ilustrează şi confirmă în acelaşi timp. Trecând peste disputele privind numărul exact de victime (adesea, cifrele sunt umflate la început), fotografiile oferă o mostră de netăgăduit. Funcţia ilustrativă a fotografiei lasă loc de păreri, prejudecăţi, născociri şi dezinformări. Informaţia conform căreia în atacul de la Jenin au murit mult mai puţini palestinieni decât susţinuseră oficialităţile palestiniene (aşa cum susţinuseră tot timpul israelienii) a avut un impact mult mai inie decât fotografiile centrului nimicit al taberei de refugiaţi. Şi, desigur, atrocităţile care nu ne sunt cimentate în minte cu fotografii bine-cunoscute sau despre care avem pur şi simplu foarte puţine imagini -

exterminarea totală a populaţiei herero din Namibia decretată de către administraţia colonială germană în 1904; masacrul japonez din China, în special uciderea a circa patru sute de mii de oameni şi violarea a optzeci de mii de femei, în decembrie 1937, aşa-numitul Viol din Nanking; violarea a aproape o sută treizeci de mii de femei şi fete (dintre care zece mii s-au sinucis) de către soldaţii sovietici victorioşi lăsaţi liberi de comandanţii lor în Berlin în 1945 - ne par mai îndepărtate. Sunt amintiri pe care puţini s-au ostenit să le revendice.
Familiaritatea anumitor fotografii ne construieşte percepţia asupra prezentului şi a trecutului apropiat. Fotografiile devin referinţe şi slujesc drept totemuri pentru

cauze: este mult mai probabil ca sentimentul să se cristalizeze în jurul unei fotografii decât în jurul unui slogan verbal. Iar fotografiile ajută la construirea - şi revizuirea - imaginii noastre despre un trecut mai îndepărtat, prin şocurile postume declanşate de multiplicarea unor fotografii necunoscute până în prezent. Fotografiile pe care le recunoaşte toată lumea sunt acum parte constitutivă din ceea ce o societate alege să-şi propună ca subiect
de reflecţie, sau declară că a ales să-şi propună. Societatea numeşte aceste idei „amintiri", ceea ce reprezintă, pe termen lung, o ficţiune. La drept vorbind, nu există memorie colectivă - aceasta face parte din aceeaşi familie de noţiuni plăsmuite precum vina colectivă. Există însă instruire colectivă.
Toate amintirile sunt individuale, nereproductibile - mor odată cu fiecare persoană. Ceea ce se numeşte memorie colectivă nu este o amintire, ci o convenţie: anume că *asta* e important, şi asta e povestea despre felul în care s-au petrecut lucrurile, cu fotografiile care ne întipăresc povestea în minte. Ideologiile creează arhive de imagini doveditoare, de imagini reprezentative, care conţin idei comune despre semnificaţii şi declanşează gânduri şi afecte
previzibile. Fotografiile gata de transformat în afişe -

norul sub formă de ciupercă al unui test cu bomba nucleară,
Martin Luther King Jr. vorbind la Memorialul Lincoln din Washington, D.C., astronautul păşind pe lună - sunt echivalentul vizual al biţilor audio. Ele comemorează, într-o manieră nu mai puţin explicită decât o fac timbrele poştale, momente istorice importante; într-adevăr, cele triumfale (excepţie face aici fotografia bombei atomice) devin timbre poştale. Din fericire, nici o fotografie

a lagărelor naziste de concentrare nu poate fi folosită în acest sens.

Aşa cum arta a fost redefinită de-a lungul unui secol de modernism drept ceva menit a fi păstrat într-un fel de muzeu, tot aşa destinul multor descoperiri fotografice este de a fi expuse şi păstrate în instituţii asemănătoare muzeelor. în rândul unor astfel de arhive ale ororii, fotografiile în care este ilustrat genocidul s-au bucurat de cea mai amplă expunere instituţională. Crearea unor depozite publice pentru fotografii şi pentru alte asemenea relicve urmăreşte să ofere garanţii că nelegiuirile pe care le ilustrează vor continua să fie prezente în conştiinţa oamenilor. Aceasta se numeşte amintire, însă în realitate este mult mai mult decât atât.

Multiplicarea actuală a muzeelor amintirii este urmarea unui anurjie fel de a privi şi de a deplânge distrugerea evreilor europeni în anii 1930 şi în anii 1940, care s-a concretizai instituţional în Centrul Naţional pentru Comemorarea Holocaustului* din Ierusalim, în Muzeul Memorial al Holocaustului din Washington, D.C., şi în Muzeul Evreiesc din Berlin. Fotografiile şi celelalte simboluri ale Shoah au intrat într-o permutare continuă, pentru a oferi garanţia că ceea ce ilustrează ele nu va fi uitat. Fotografiile care surprind suferinţa şi martiriul unui popor fac mai mult decât să amintească de moarte, de eşec, de victimizare. Ele invocă miracolul supravieţuirii. A urmări perpetuarea amintirilor înseamnă, inevitabil, a te angaja să reînnoieşti şi să creezi permanent amintiri - mai presus de toate, prin impactul fotografiilor emblematice.

Oamenii vor să aibă posibilitatea de a-şi sonda - şi
* în limba ebraică: *Yad Vashem. (N.t.)*

împrospăta - amintirile. Acum, multe popoare dintre cele care au fost victime vor un muzeu al memoriei, un templu care să găzduiască o poveste cuprinzătoare a suferinţei lor, o poveste ilustrată şi ordonată cronologic. Armenii, de exemplu, cer de mult să aibă un muzeu în Washington pentru a instituţionaliza memoria genocidului săvârşit de turcii otomani asupra poporului armean. De ce nu există însă de pe acum, în capitala naţiunii, întâmplător un oraş cu o populaţie covârşitor afro-americană, un Muzeu
al Istoriei Sclaviei? într-adevăr, nu există nicăieri în Statele Unite un muzeu al istoriei sclaviei, ilustrând întreaga poveste, începând cu negoţul de sclavi practicat chiar în Africa, nu doar anumite părţi, precum calea ferată subterană*. Se pare că este o amintire considerată prea primejdioasă la adresa stabilităţii sociale pentru a fi activată şi concretizată. Muzeul Memorial al Holocaustului şi viitorul Memorial şi Muzeu al Genocidului Armean se referă la ceva care nu s-a petrecut în America, astfel încât travaliul memoriei nu riscă să asmuţă populaţia autohtonă înverşunată împotriva autorităţilor. Dacă în Statele Unite ale Americii ar exista un muzeu care să expună marea crimă reprezentată de sclavia populaţiei de origine africană, atunci s-ar recunoaşte că răul s-a petrecut *aici.* Americanii preferă să-şi imagineze răul de *acolo,* de la care Statele Unite - o naţiune unică, una care, de-a lungul întregii sale istorii, n-a avut nici un lider nedrept - fac excepţie. Faptul că această ţară are trecutul său dureros, ca de altfel toate celelalte ţări, nu corespunde credinţei
* *The Underground Railroad* era denumirea dată pasajelor înfiinţate de mişcarea aboliţionistă din nord pentru a-i ajuta pe sclavii fugari să ajungă în siguranţă în Canada. *(N.t.)*

fondatoare şi încă atotputernice în excepţionalismul american. Consensul naţional privitor la istoria Americii ca istorie a progresului este un nou cadru pentru fotografii tulburătoare - unul care ne îndreaptă atenţia asupra nere-

gulilor, atât de aici, cât şi de aiurea, la care America se consideră a fi o soluţie sau un leac.
#
Chiar şi în epoca modelelor cibernetice, mintea este în continuare, după cum credeau anticii, un spaţiu interior - un teatru - în care ne imaginăm lucruri, iar aceste imagini ne permit să ne amintim. Problema nu este că oamenii îşi aduc aminte prin intermediul fotografiilor, ci că îşi amintesc doar fotografiile. Această reamintire prin fotografie eclipsează alte forme de înţelegere, de rememorare. Lagărele de concentrare - mai exact, fotografiile făcute în 1945, când lagărele au fost eliberate - reprezintă cam tot ce oamenii asociază cu nazismul şi cu nenorocirile celui de-al Doilea Război Mondial. Morţile înfiorătoare (ca urmare a genocidului, a foametei şi a epidemiilor) sunt mai tot ce reţin oamenii din întreaga puzderie de nedreptăţi şi înfrângeri petrecute în Africa postcolonială.
A rememora înseamnă tot mai adesea a invoca o fotografie, nu a-ţi aminti o poveste. Chiar şi un scriitor atât de îmbibat de stilul solemn al literaturii moderne a secolului XIX şi a începutului de secol XX precum W.G. Sebald s-a simţit înclinat să-şi presare cu fotografii poveştile tânguitoare despre vieţi, peisaje şi oraşe pierdute. Sebald nu era un simplu elegiac, ci un elegiac militant. Amintindu-şi, el voia ca şi cititorul să-şi amintească.

Fotografiile cutremurătoare nu-şi pierd în mod inevitabil puterea de a şoca, însă ele nu sunt de mare folos dacă ţi se cere să înţelegi. Povestirile ne pot face să înţelegem. Fotografiile fac altceva: ne bântuie. Gândiţi-vă la una dintre imaginile memorabile ale Războiului din Bosnia, o fotografie despre care corespondentul în străinătate al cotidianului *The New York Times* scria: „Imaginea este puternică, una dintre cele mai marcante din războaiele balcanice: un miliţian sârb lovind în treacăt capul unei femeie musulmane aflate pe moarte. îţi spune tot ce trebuie să ştii." însă cu siguranţă nu ne spune tot ce avem nevoie să ştim.
Din relatarea fotografului, Ron Haviv, aflăm că fotografia a fost făcută în oraşul Bijeljina în aprilie 1992, prima

lună a devastării Bosniei de către sârbi. Din spate vedem un miliţian sârb în uniformă, o figură tânără cu ochelarii cocoţaţi în vârful capului, cu o ţigară între degetele de la mâna stângă ridicată, cu puşca atârnând în mâna dreaptă şi cu piciorul drept ridicat pentru a lovi o femeie care zace cu faţa în jos pe trotuar, între alte două cadavre. Din fotografie nu ne dăm seama că ea este de religie musul-
mană, deşi e improbabil să fi fost catalogată în alt chip, altminteri de ce ar zace împreună cu ceilalţi doi acolo, ca şi cum ar fi moartă (de ce „aflate pe moarte"?), sub privirile câtorva soldaţi sârbi? De fapt, fotografia ne spune foarte puţine lucruri - afară de faptul că războiul este un infern, iar tineri eleganţi înarmaţi cu puşti sunt în stare să lovească în cap femei în vârstă supraponderale care zac neajutorate sau au fost deja ucise.
Fotografiile care surprind atrocităţile bosniacilor au fost văzute la puţin timp după ce s-au petrecut evenimentele.

Ca şi fotografiile din Războiul din Vietnam - precum dovada adusă de Ron Haberle despre masacrarea de către o companie de soldaţi americani, în martie 1968, a aproape cinci sute de civili neînarmaţi în satul My Lai -, ele au devenit importante în iniţierea unei opoziţii faţă de Războiul din Bosnia - război nici pe departe inevitabil sau irezolvabil şi care ar fi putut fi oprit mult mai devreme. Drept urmare, te puteai simţi obligat să priveşti aceste fotografii, aşa macabre cum erau, pentru că se puteau lua măsuri chiar atunci în legătură cu ceea ce ilustrau. Alte probleme apar însă atunci când suntem în situaţia de a reacţiona la un dosar de imagini până atunci necunoscute, care ilustrează orori săvârşite demult.
Iată un exemplu: un tezaur de fotografii prezentând victimele afro-americane ale linşajelor ce au avut loc în orăşelele din Statele Unite între anii 1890 şi 1930 a oferit o experienţă cutremurătoare şi revelatoare miilor de persoane care le-au văzut într-o galerie din New York în anul 2000. Fotografiile acestor linşaje ne dezvăluie cruzimea umană. Lipsa de omenie. Ne forţează să cugetăm

asupra dimensiunilor răului declanşat de rasism. Intrinsecă săvârşirii acestor cruzimi este lipsa de ruşine cu care au fost fotografiate. Imaginile au fost făcute pe post de suveniruri şi unele dintre ele au fost transformate în ilustrate; multe surprind spectatori care rânjesc, majoritatea cu siguranţă cetăţeni cu frica lui Dumneazeu, pozând în faţa unui aparat de fotografiat în timp ce pe fundal, un corp gol, mistuit şi mutilat atârnă de un copac. Când aceste fotografii sunt expuse, devenim şi noi spectatori.

Ce motiv există pentru a expune aceste fotografii? Ca să stârnească indignarea? Ca să ne facă să ne simţim

„prost"; adică să oripileze şi să întristeze? Să ne facă să jelim? Chiar e nevoie să privim asemenea fotografii, având în vedere că aceste orori zac într-un trecut prea îndepărtat pentru a fi pedepsit? Devenim mai buni dacă vedem aceste imagini? Ne învaţă într-adevăr ceva? Nu ne confirmă mai degrabă ceva ce ştim deja (sau vrem să ştim)?

Toate aceste întrebări au ieşit la iveală cu prilejul expoziţiei şi ulterior, când a fost publicată cartea conţinând aceste fotografii, *Fără refugiu**. Unii oameni, se spunea, ar putea să conteste nevoia de a expune aceste fotografii respingătoare pe motiv că ar încuraja apetitul pervers pentru imagini şi ar perpetua imaginea victimizării afro-americane - sau pur şi simplu pentru că ar împietri minţile. Cu toate acestea, se susţinea că exista o obligaţie de a „examina" - termenul clinic „a examina" îl înlocuieşte pe cel de „a privi" - fotografiile. Mai mult, se susţinea că, supunându-se acestei grele încercări, oamenii ar putea ajunge să înţeleagă că aceste orori nu sunt actele unor „barbari", ci consecinţele unui sistem de gândire, rasismul, care, definind un popor ca fiind mai puţin uman decât altul, justifică tortura şi crima. Dar poate *erau* barbari. Poate *aşa* arată majoritatea barbarilor. (Arată ca oricare dintre noi.)

Acestea fiind spuse, ceea ce pentru un om înseamnă „barbar" poate însemna pentru un altul „doar a face exact ceea ce fac şi ceilalţi". (Câţi ne putem aştepta că vor proceda altfel?) întrebarea este: pe cine vrem să dăm vina?

Mai exact: pe cine socotim că avem dreptul să învinuim? Copiii de la Hiroshima şi Nagasaki erau la fel de nevinovaţi
* Titlul original al expoziţiei: *Without Sanctuary. {N.t.)*

ca şi tinerii afro-americani (între care câteva femei) care au fost măcelăriţi şi spânzuraţi de copaci în orăşelele americane. Peste o sută de mii de civili, din care trei pătrimi erau femei, au fost masacraţi în bombardamentul RAF asupra oraşului Dresda în noaptea de 13 februarie 1945; şaptezeci şi două de mii de civili au fost arşi în câteva secunde de bomba americană lansată asupra Hiroshimei. Bilanţul exact ar putea fi mult mai mare. Din nou: pe cine dorim să învinuim? De care dintre actele de cruzime din trecutul incurabil ne simţim obligaţi să ne amintim?
Dacă suntem americani, considerăm probabil că ar fi morbid să ne abatem din drum pentru a privi fotografiile cu victimele mistuite de foc în bombardamentul atomic sau cu trupurile acoperite de napalm ale victimelor civile din Războiul din Vietnam, dar credem că e de datoria noastră să privim imagini ale linşajului rasial - dacă ne situăm de partea celor care au o atitudine justă în această privinţă, tot mai mulţi azi. O recunoaştere făţişă a monstruozităţii sistemului sclaviei care, pentru majoritatea, a existat incontestabil cândva în Statele Unite, o reprezintă proiectul naţional din ultimele decenii, la care mulţi euro-americani simt îndemnul sau obligaţia să adere. Acest proiect în plină derulare este o realizare importantă, o dovadă de virtute civică. Pe de altă parte, acceptarea faptului că americanii au folosit în mod disproporţionat forţa armată în războaie (ceea ce încalcă una dintre legile fundamentale ale războiului) nu face obiectul unui proiect naţional. Un muzeu destinat istoriei războaielor Americii care să includă războiul incorect purtat de Statele Unite împotriva gherilei din Filipine între 1899 şi 1902 (necruţător examinat de Mark Twain), şi care să prezinte în mod

echitabil argumentele pro şi contra folosinibombei atomice în i945 asupra oraşelor japoneze, alături de fotografii doveditoare ce ilustrează efectele acelor arme, ar

fi privit - acum mai mult ca niciodată - drept o acţiune complet lipsită de patriotism.

6

Ne putem simţi atraşi să privim fotografii care surprind cruzimi şi nelegiuiri impresionante. Ar trebui să ne simţim atraşi să ne gândim la semnificaţia faptului că le privim, la posibilitatea efectivă de a asimila ceea ce arată ele. Nu toate
reacţiile faţă de asemenea fotografii sunt controlate de raţi-
une şi conştiinţă. Majoritatea fotografiilor în care sunt reprezentate trupuri torturate sau mutilate stârnesc un interes bolnăvicios. *(Dezastrele războiului* este cu siguranţă
o excepţie: imaginile lui Goya nu pot fi privite cu o curiozitate
bolnăvicioasă. Ele nu insistă asupra frumuseţii trupului omenesc; trupurile sunt greoaie, îmbrăcate în veşminte groase.) Toate imaginile care prezintă pângărirea unui trup atractiv sunt, într-o anumită măsură, pornografice. Dar şi imaginile care surprind ceva respingător pot fi atractive. Toată lumea ştie că atunci când trecem pe lângă un accident
îngrozitor, maşinile de pe autostradă nu încetinesc din simplă curiozitate. Pentru mulţi e vorba şi despre dorinţa de a vedea ceva oribil. Faptul că numim aceste dorinţe „morbide" sugerează că ele sunt o aberaţie rarisimă, însă atracţia faţă de asemenea privelişti nu este o raritate, ci o veşnică sursă de zbucium interior.
într-adevăr, prima mărturisire (din câte cunosc eu) privind atracţia faţă de trupuri mutilate apare într-o des-
criere fundamentală despre conflictul mental. E vorba despre un pasaj din *Republica,* cartea a IV-a, în care

Socrate descrie felul în care raţiunea noastră poate fi copleşită de o dorinţă josnică ce îndeamnă şinele să se răzvrătească împotriva unei laturi a naturii sale. Platon a elaborat o teorie tripartită despre funcţia mentală, care constă din raţiune, furie sau indignare şi pasiune sau

dorinţă - anticipând schema freudiană a supraeului, eului şi sinelui (cu deosebirea că Platon situează raţiunea deasupra, iar conştiinţa, reprezentată prin indignare, la mijloc.)

în cadrul acestei argumentaţii, pentru a ilustra cum poate cineva ceda, chiar împotriva voinţei sale, în faţa unor atracţii dezgustătoare, Socrate relatează o poveste pe care a auzit-o despre Leontius, fiul lui Aglaion:

Leontius, fiul lui Aglaion, suind dinspre Pireu şi aflându-se lângă zidul de nord, zări mai mulţi morţi zăcând în jurul călăului. El dorea să-i vadă, dar era, totodată, şi mânios pe sine şi se tot trăgea îndărăt. Multă vreme a tot luptat şi şi-a ferit ochii, în sfârşit însă, biruit de dorinţă, şi-a ridicat privirea şi a dat fuga spre cadavre. „Priviţi, nenorociţilor - zise -, săturaţi-vă de vederea aceasta frumoasă!"*

Refuzând să aleagă drept ilustrare pentru lupta dintre raţiune şi dorinţă un exemplu mai obişnuit de pasiune sexuală nepotrivită sau ilicită, Platon pare să socotească de la sine înţeles că ne atrag scenele de degradare, suferinţă şi mutilare.

Desigur, rezistenţa faţă de acest impuls detestat trebuie luată în considerare atunci când discutăm despre efectele imaginilor care surprind atrocităţi.

*-

___

* Platon, *Republica* 439e-44oa, trad. rom. Andrei Cornea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986. *(N.t.)*

La începutul modernităţii, existenţa unei atracţii înnăscute către macabru pare să fi fost mai uşor de acceptat. Edmund Burke observa că oamenilor le place să privească imagini ale suferinţei. „Sunt convins că găsim o doză de încântare, şi nicidecum una mică, în durerile şi nenorocirile reale ale altora", scria el în cartea *Despre sublim şi frumos* din 1757. „Nu există spectacol pe care să-l urmărim cu mai multă pasiune decât cel al unei nenorociri neobişnuite şi amarnice." în eseul său despre personajul Iago al lui Shakespeare şi despre atracţia faţă de ticăloşia expusă pe scenă, William Hazlitt întreabă: „De ce citim întotdeauna relatările din ziare despre incendii cumplite şi crime şocante?" Pentru că, răspunde el, „pasiunea

pentru
rău", pasiunea pentru cruzime, este la fel de firească pentru fiinţele umane ca şi compasiunea.
Unul din marii teoreticieni ai erotismului, Georges Bataille, ţinea pe birou, ca s-o poată privi zilnic, o fotografie făcută în China, în 1910, cu un prizonier supus „morţii prin tranşare treptată"*. (Devenită legendară de atunci, imaginea este reprodusă în ultima carte publicată de Bataille în timpul vieţii, *Lacrimile lui Eros.)* „Fotografia asta", scria Bataille, „a avut un rol decisiv în viaţa mea. Această imagine a suferinţei, în acelaşi timp extatică şi insuportabilă, n-a încetat să mă obsedeze." A contempla imaginea respectivă înseamnă, după Bataille, deopotrivă să-ţi biciuieşti sentimentele şi să te eliberezi de cunoştinţe erotice transformate în tabuuri - un răspuns complex pe care puţini îl vor accepta. Pentru cei mai mulţi, imaginea

* Tehnică de execuţie aplicată în China până în anul 1905, prin care condamnatului îi erau tăiate pe rând părţi din corp de-a lungul
unei anumite perioade, până când acesta deceda. *{N.t.)*

este pur şi simplu insuportabilă: victima, cu braţele tăiate deja de cuţite, aproape complet jupuită - o fotografie, nu o pictură; un Marsyas adevărat, nu unul mitologic -, e încă vie în fotografie, cu faţa îndreptată în sus şi cu o privire la fel de extatică precum cea a oricărui sfânt Sebastian din Renaşterea italiană. Ca obiecte ale contemplaţiei, imaginile de atrocităţi pot răspunde mai multor nevoi diferite. Nevoia de a te căli împotriva slăbiciunii. Nevoia de a fi stupefiat. Nevoia de a recunoaşte existenţa incorigibilului.
Bataille nu spune că-i face plăcere să privească această tortură. El spune însă că-şi poate imagina că extrema suferinţă e ceva mai mult decât suferinţă, e un fel de transfigurare. Este o viziune asupra durerii, asupra suferinţei celuilalt, înrădăcinată în gândirea religioasă, care leagă durerea de sacrificiu, iar sacrificiul de exaltare - o perspectivă cum nu se poate mai străină de sensibilitatea modernă, care consideră suferinţa o eroare, un accident sau o nelegiuire. Un lucru care trebuie îndreptat. Care

trebuie refuzat. Care ne face să ne simţim neputincioşi. Ce putem face cu asemenea informaţii despre suferinţe îndepărtate pe care ni le aduc fotografiile? Oamenii sunt adesea incapabili să privească suferinţele celor apropiaţi. (Un document irezistibil pe această temă este filmul lui Frederick Wiseman, *Spital.)* în ciuda tentaţiei voyeuriste - şi, poate, a satisfacţiei de a şti că nu mi se întâmplă *mie,* că nu eu sunt bolnav, nu eu sunt pe moarte, nu eu sunt captiv într-un război -, pare normal ca oamenii

să evite să se gândească la chinurile altora, chiar ale celor cu care le-ar fi uşor să se identifice.

O femeie din Sarajevo, profund ataşată idealului iugoslav, pe care am cunoscut-o la puţin timp după ce am ajuns pentru prima oară în oraş, în aprilie 1993, îmi spunea: „în octombrie 1991, când sârbii au invadat Croaţia, eram aici, în apartamentul meu cochet din liniştitul oraş Sarajevo, şi-mi amintesc că, atunci când la ştirile de seară s-au arătat imagini din timpul distrugerii Vukovarului, la doar câteva sute de kilometri depărtare, mi-am spus în sinea mea: «Ce oroare!», apoi am schimbat canalul. Cum aş putea deci să fiu indignată când cineva din Franţa, Italia sau Germania vede la ştirile de seară crimele care se petrec aici zi de zi şi spune: «Ce oroare!», după care caută alt program? E normal. E omenesc." Atunci când se simt în siguranţă - voia să spună remarca ei plină de amărăciune, prin care se incrimina pe sine -, oamenii sunt nepăsători. Bineînţeles, o locuitoare din Sarajevo putea avea alte motive pentru a evita imaginile cumplitelor evenimente din ceea ce era, totuşi, la vremea aceea, o altă regiune a propriei sale ţări, decât cei aflaţi în străinătate, ignorând situaţia din oraş. Indiferenţa străinilor, privită de ea cu atâta îngăduinţă, era la rândul ei o consecinţă a sentimentului că nu se putea face nimic. Faptul că ea nu voia să privească acele imagini premonitorii ale unui război apropiat era o expresie a neputinţei şi a fricii.

Oamenii pot refuza să privească nu doar fiindcă o alimentare continuă cu imagini violente i-a făcut să devină

indiferenţi, ci şi fiindcă le e frică. Aşa cum poate vedea oricine, gradul de acceptare a violenţei şi sadismului e tot mai mare în cultura de masă: filme, televiziune, benzi

desenate, jocuri pe calculator. Imagini care în urmă cu patruzeci de ani i-ar fi făcut pe privitori să se chircească de frică şi să se dea înapoi dezgustaţi sunt acum urmărite fără tresărire în sălile de cinema de toţi adolescenţii. într-adevăr, pentru mulţi oameni din majoritatea culturilor moderne, scenele de cruzime sunt mai degrabă distractive decât şocante. însă nu toată violenţa este urmărită cu aceeaşi detaşare. Unele dezastre pot fi mai lesne tratate cu ironie decât altele.[1]

Străinii schimbau probabil cumplitele imagini tocmai pentru că, să spunem, Războiul din Bosnia nu putea fi oprit sau pentru că liderii susţineau că situaţia scăpase de sub control. Oamenii devin mai insensibili la orori —-^ tocmai pentru că războiul, orice război, nu pare să poată
froprit. Compasiunea este o emoţie instabilă. Ea trebuie transformată în acţiune, altfel păleşte. întrebarea este: ce-i de făcut cu sentimentele stârnite, cu informaţia transmisă? Dacă simţim că „noi" nu putem face nimic - dar cine sunt aceşti „noi"? - şi că nici „ei" nu pot face nimic - şi cine sunt acei „ei"? -, atunci începem să ne plictisim, să devenim cinici şi apatici.

1. Grăitor este faptul că Andy Warhol, cunoscător în problema morţii şi mare propovăduitor al deliciilor apatiei, era atras de ştirile
despre diverse decese violente (accidente de maşină sau de avion,
sinucideri, execuţii). Serigrafiile sale nu includ însă şi moartea în război. O fotografie de ştiri cu un scaun electric şi titlul ţipător „129
de morţi în avion" de pe prima pagină a unui ziar de scandal, da. „Oraşul Hanoi bombardat", nu. Singura fotografie despre violenţa
războiului transpusă în serigrafie de Andy Warhol este una devenită emblematică; adică un clişeu: norul în formă de ciupercă al unei bombe atomice, repetat ca pe o serie de timbre poştale (precum

chipurile lui Marilyn Monroe, Jackie Kennedy şi Mao) pentru a ilustra opacitatea, farmecul şi banalitatea sa.

Şi nu e neapărat preferabil să fii mişcat. E un lucru cunoscut faptul că sensibilitatea este perfect compatibilă cu o înclinaţie către brutalitate şi chiar mai mult decât brutalitate. (Amintiţi-vă de bine-cunoscutul exemplu al comandantului de la Auschwitz care se întoarce seara acasă, îşi îmbrăţişează soţia şi copiii, apoi se aşază la pian şi cântă o piesă de Schubert înainte de cină.) Obişnuinţa oamenilor cu ceea ce li se arată - dacă acesta e modul corect de a descrie ce se întâmplă - nu are drept cauză *cantitatea* de imagini deversate asupra lor. Pasivitatea este cea care toceşte simţirea. Stările descrise drept apatie,
anestezie morală sau emoţională sunt pline de afecte; de sentimente de ură şi frustrare. Dar dacă ne gândim la emoţiile dezirabile, pare prea simplu să alegem compă-timirea. Proximitatea imaginară cu suferinţele altora, oferită de imagini, sugerează că ar exista o legătură între cei care suferă undeva departe - văzuţi în prim-plan pe ecranul televizorului - şi spectatorii privilegiaţi; legătură pur şi simplu neadevărată, încă o mistificare a relaţiei noastre reale cu puterea. Atâta timp cât simţim compa-siune, nu ne considerăm complici la ceea ce a provocat suferinţa. Compasiunea noastră ne proclamă deopotrivă nevinovăţia şi neputinţa. Din acest punct de vedere, indi-ferent de bunele noastre intenţii, ea poate fi o reacţie nepotrivită, dacă nu chiar deplasată. A renunţa la compa-siunea faţă de cei copleşiţi de război şi de acţiuni politice criminale pentru a reflecta la faptul că privilegiile noastre se află pe aceeaşi hartă cu suferinţa lor şi că pot fi legate de ea, în moduri pe care preferăm să nu ni le imaginăm (aşa cum îmbogăţirea câtorva poate duce la ruinarea altora),
reprezintă o misiune căreia cumplitele şi răscolitoarele imagini nu-i pot oferi decât scânteia iniţială.

7

Să ne gândim la două idei foarte răspândite - pe cale

să devină platitudini - referitoare la impactul fotografiilor, întrucât aceste idei sunt formulate în propriile mele eseuri despre fotografie - primul dintre ele scris acum treizeci de ani -, mă încearcă o tentaţie irezistibilă de a le căuta nod în papură.
Prima idee este că atenţia publicului e orientată în direcţiile urmărite de presă - ceea ce înseamnă, în primul rând, după imagini. Atunci când există fotografii, un război devine „real". Astfel, protestul împotriva Războiului din Vietnam a fost declanşat de imagini. Sentimentul că trebuia făcut ceva în legătură cu Războiul din Bosnia s-a clădit pe implicarea jurnaliştilor - fenomen denumit uneori „efectul CNN" -, care au adus imaginile unui Sarajevo sub asediu în sute de milioane de case, noapte de noapte, timp de peste trei ani. Aceste exemple ilustrează influenţa hotărâtoare a fotografiilor în conturarea catastrofelor şi crizelor pe care le urmărim, a subiectelor care ne interesează şi, în consecinţă, a evaluărilor pe care le asociem acestor conflicte.
Cea de-a doua idee - care poate să pară opusul celei dinainte - afirmă că într-o lume saturată, mai mult, hipersaturată de imagini, cele care ar trebui să conteze au drept efect diminuarea interesului: devenim insensibili. în final,

imaginile de acest gen ne fac şi mai incapabili să simţim, să avem mustrări de conştiinţă.
în primul dintre cele şase eseuri din volumul *Despre fotografie* (1977), susţineam că, în timp ce un eveniment cunoscut prin intermediul fotografiilor devine fără doar şi poate mai real decât ar fi fost dacă nimeni n-ar fi văzut fotografiile, după expuneri repetate el devine totodată mai puţin real. în măsura în care fotografiile generează compasiune, scriam, ele o şi reduc. Este oare adevărat? Atunci când am scris-o, credeam că este. Acum nu mai sunt aşa sigură. Ce dovadă avem că fotografiile au un efect de diminu-
are sau că prin cultura noastră de spectatori neutralizăm forţa morală a fotografiilor care surprind atrocităţi? întrebarea trimite către o analiză a principalului canal

de informare, televiziunea. O imagine este golită de forţa sa în funcţie de felul în care este folosită, în funcţie de unde şi cât de des este văzută. Imaginile arătate la televizor sunt prin definiţie imagini de care, mai devreme sau mai târziu, ne plictisim. Ceea ce pare a fi insensibilitate îşi are de fapt originea în instabilitatea atenţiei stârnite şi alimentate de excesul de imagini al televiziunii, aşa cum e ea concepută. Excedentul de imagini menţine o atenţie superficială, mobilă şi relativ indiferentă la conţinut. Fluxul de imagini împiedică existenţa unor imagini privilegiate. Ideea de bază a televiziunii este că poţi schimba canalul, că e normal să-1 schimbi, să simţi oboseală, să te plictiseşti. Consumatorii îşi pierd interesul. Ei au nevoie să fie stimulaţi, reconectaţi, iar şi iar. Conţinutul nu este decât unul din aceşti stimuli. O abordare mai profundă a conţinutului ar necesita un anumit grad de conştientizare - or tocmai conştientizarea scade, din pricina aşteptărilor faţă de imaginile difuzate

de media, care, nefiind filtrate după conţinut, contribuie din plin la pierderea sensibilităţii.

*

Concepţia potrivit căreia viaţa modernă constă într-o doză constantă de orori care ne pervertesc şi cu care ne obişnuim treptat este ideea de bază a criticii aduse modernităţii - critica fiind aproape la fel de veche ca modernitatea însăşi. în 1800, în prefaţa la *Balade lirice,* Wordsworth denunţa alterarea sensibilităţii de către „marile evenimente naţionale care au loc zilnic şi concentrarea tot mai mare a oamenilor în oraşe, acolo unde uniformitatea ocupaţiilor îi face să tânjească după întâmplări spectaculoase, pe care transmiterea rapidă a informaţiilor le oferă oră de oră". Acest proces de hiperstimulare are efectul de a „eroda capacitatea de discernământ a minţii" şi de a o „reduce la un stadiu aproape primitiv de lâncezeală".
Poetul englez remarca erodarea mentală produsă de „evenimente zilnice" şi ştiri „din oră în oră" despre „întâm-

plări spectaculoase". (în 1800!) Natura exactă a evenimentelor şi întâmplărilor era lăsată, cu discreţie, în seama interpretării cititorului. Circa şaizeci de ani mai târziu, un alt mare poet şi diagnostician al culturii - care, francez fiind, era tot atât de înclinat spre hiperbolă, pe cât sunt englezii înclinaţi spre atenuarea expresiei - a oferit o versiune mai colorată a aceleiaşi emoţii. Iată ce scrie Baudelaire în jurnalul său la începutul anilor 1860:

E imposibil să-ţi arunci privirea pe un ziar, indiferent de zi, lună sau an, fără să găseşti la fiecare rând cele mai înspăi-
mântătoare urme ale perversităţii umane... Fiecare ziar nu-i altceva, de la primul până la ultimul rând, decât o

înlănţuire de orori. Războaie, crime, furturi, desfrâu, tortură,
nelegiuiri săvârşite de prinţi, de naţiuni, de simpli indivizi; o orgie a atrocităţii universale. Iată dezgustătorul aperitiv cu care omul civilizat îşi asezonează în fiecare zi masa de dimineaţă.

Ziarele încă nu publicau fotografii pe vremea când scria Baudelaire. Dar asta nu înseamnă că descrierea acuzatoare a burghezului, care-şi ia micul dejun cu ziarul în care sunt etalate ororile lumii alături, diferă în vreun fel de criticile contemporane privind cantitatea de orori care ne atrofiază sensibilitatea şi pe care o primim în fiecare zi, prin televiziune, ca şi prin ziarul de dimineaţă. Tehnologiile mai noi ne furnizează un flux continuu: atâtea imagini de dezastre şi atrocităţi putem înghesui în timpul pe care-l acordăm privitului.

De la apariţia volumului *Despre fotografie* încoace, mulţi critici au sugerat că - graţie televiziunii - supliciile războiului au fost reduse la stadiul de banalitate nocturnă. Copleşiţi de imagini care altădată şocau şi stârneau indignarea, ne pierdem capacitatea de reacţie. Compasiunea, solicitată la maximum, începe să amorţească. Aşa sună diagnosticul cunoscut. Dar ce anume se cere aici? Ca difuzarea imaginilor de masacre să fie redusă la, să spunem, o dată pe săptămână? Sau, mai general, să ne

îndreptăm către ceea ce numeam în *Despre fotografie* *o* „ecologie a imaginilor"? O asemenea ecologie a imaginilor nu va exista niciodată. După cum nici un comitet de protecţie nu va raţionaliza vreodată oroarea şi nu-i va revigora capacitatea de a şoca. Iar ororile în sine nu se vor atenua.

Perspectiva propusă în *Despre fotografie* - potrivit căreia capacitatea noastră de a reacţiona la ceea ce ne este dat să trăim cu prospeţime emoţională şi cu pertinenţă etică e subminată prin difuzarea neîncetată de imagini cumplite şi vulgare - ar putea fi socotită o critică conservatoare adusă difuzării unor asemenea imagini.

Numesc conservataore această critică pentru că ceea ce e supus erodării este *simpil* realităţii. Realitatea există în continuare, independent de încercările de a-i diminua autoritatea. Iar critica este de fapt o apărare a realităţii şi a normelor periclitate care ne impun o reacţie mai intensă la această realitate.

într-o variantă mai radicală - cinică - a acestei critici se susţine că nu mai avem ce apăra: stomacul încăpător al modernităţii a rumegat realitatea şi a dat afară tot talmeş-balmeşul sub formă de imagini. Potrivit unei analize cu mare influenţă, trăim într-o „societate a spectacolului". Fiecare situaţie trebuie transformată într-un spectacol pentru a deveni reală - adică interesantă - pentru noi. Oamenii înşişi aspiră să devină imagini: celebrităţi. Realitatea a abdicat. Nu mai există decât reprezentări: media. Fantezistă retorică. Şi extrem de convingătoare în ochii multora, una dintre caracteristicile modernităţii fiind aceea că oamenilor le place să creadă că-şi pot anticipa propria experienţă. (Această perspectivă este asociată mai ales cu scrierile răposatului Guy Debord, care credea că descrie o iluzie, o farsă, şi ale lui Jean Baudrillard, care susţine că imaginile, simulacrele realităţii, sunt tot ce mai există în ziua de azi; pare a fi o specialitate franţuzească.) E normal să spui că războiul, ca orice pare a fi real, este

mediatic. Acesta era diagnosticul mai multor distinşi vizi-

tatori francezi de o zi ai oraşului Sarajevo în timpul asediului, printre care şi Andre Glucksmann: că războiul ar urma să fie câştigat sau pierdut nu în funcţie de ceea ce avea să se petreacă la Sarajevo sau chiar în Bosnia, ci în funcţie de ceea ce se întâmpla în presă. Se afirmă adesea că „Vestul" a început să privească tot mai mult războiul însuşi ca pe un spectacol. Relatările privind moartea realităţii - la fel ca moartea raţiunii, a intelectualului şi a literaturii grave - par să fi fost acceptate fără prea multă reflecţie de mulţi dintre aceia care încearcă să înţeleagă ce pare greşit, golit de sens sau imbecil triumfător în politica şi în cultura contemporane.

A spune că realitatea devine un spectacol reprezintă un provincialism frapant, care extrapolează obiceiurile de consum mediatic ale unei populaţii restrânse şi educate trăind în zonele bogate ale lumii, unde ştirea a fost transformată în divertisment - acel stil matur de a privi lucrurile care este o primă achiziţie a „omului modern" şi o precondiţie pentru demontarea formelor tradiţionale ale politicii partinice ce dau naştere dezbaterilor şi disputelor. Se presupune aici că fiecare dintre noi este un spectator. Mai mult, se sugerează, în mod pervers şi neîntemeiat, că nu există suferinţă reală în lume. Dar e absurd să identifici lumea cu acele zone din ţările dezvoltate unde oamenii
au suspectul privilegiu de a fi spectatori sau de a refuza să fie spectatori la suferinţa celorlalţi; tot aşa cum e absurd să generalizezi în legătură cu capacitatea de a reacţiona la suferinţele celorlalţi bazându-te pe mentalitatea acelor consumatori de ştiri care nu au cunoscut pe propria piele războiul, nedreptatea şi teroarea în masă.

în discuţiile cosmopolite despre imaginile ce prezintă atrocităţi a devenit un clişeu să presupui că efectul lor este redus şi că difuzarea lor ţine de un cinism înnăscut. Oricâtă importanţă ar acorda oamenii azi fotografiilor de război, rămâne în picioare suspiciunea privind interesul faţă de aceste imagini şi intenţiile celor care le realizează. O asemenea reacţie vine din cele două extreme ale spec-

trului: din partea cinicilor care n-au fost niciodată în preajma vreunui război şi din partea celor sătui de război, care au îndurat suferinţele fotografiate.
Cetăţeni ai modernităţii, consumatori ai violenţei ca spectacol, adepţi ai proximităţii lipsite de riscuri, toţi sunt instruiţi să fie cinici cu privire la posibilitatea sincerităţii. Unii vor face tot ce le stă în putinţă pentru a nu fi mişcaţi. Cât de uşor e să-ţi clamezi superioritatea din fotoliu, departe de pericol. De fapt, ridiculizarea eforturilor celor care au adus mărturii din zonele de război prin tratarea acţiunii lor drept „turism de război" reprezintă o opinie atât de răspândită încât a făcut carieră, acaparând discuţia despre fotografia de război.
Se crede în continuare că apetitul pentru asemenea imagini este unul vulgar sau josnic; un sadism comercial, în Sarajevo, în anii asediului, era foarte obişnuit să auzi, în toiul unui bombardament sau sub rafalele lunetiştilor, cum un locuitor strigă către fotojurnalişti, uşor de recunoscut după echipamentul ce le atârna de gât: „Aşteptaţi să explodeze un obuz ca să fotografiaţi nişte cadavre?"
Şi uneori chiar asta făceau, deşi mai rar decât ne-am putea închipui, de vreme ce fotograful aflat pe stradă în toiul unui bombardament sau sub rafale era expus aceluiaşi risc de a fi omorât ca şi civilii pe care îi urmărea. Mai mult, pasiunea şi curajul fotojurnaliştilor care investigau

asediul nu se explicau doar prin dorinţa de a obţine un articol bun. Pe durata acestui conflict, majoritatea jurnaliştilor experimentaţi care transmiteau din Sarajevo nu erau neutri. Iar locuitorii oraşului chiar voiau ca situaţia lor disperată să fie surprinsă în fotografii: victimele sunt interesate de reprezentarea propriilor suferinţe, dar vor ca aceasta suferinţă să fie socotită unică. La începutul anului 1994, fotojurnalistul englez Paul Lowe, care locuise peste un an în oraşul asediat, a organizat o expoziţie într-o galerie de artă parţial distrusă, expunând fotografiile pe care le făcuse în acest timp lângă cele făcute cu câţiva ani în urmă în Somalia; deşi nerăbdători să vadă noile fotografii ilustrând distrugerea oraşului lor, locuitorii au

fost ofensaţi de includerea fotografiilor din Somalia. Lowe crezuse că situaţia era simplă: el era un fotograf profesionist, iar aici era vorba de două colecţii de lucrări de care era mândru. Pentru locuitorii oraşului, situaţia era la fel de simplă: a pune suferinţele lor lângă suferinţele altui popor însemna să le compari (care infern e mai rău?), retrogradând martiriul din Sarajevo la un simplu exemplu. Ororile care se petrec în Sarajevo nu au nimic de-a face cu ce se întâmplă în Africa, exclamau ei. Fără îndoială, indignarea lor avea şi o nuanţă rasistă - bosniacii sunt europeni, aşa cum le explicau neobosit locuitorii din Sarajevo prietenilor străini -, dar ar fi obiectat şi dacă, în locul celor din Somalia, ar fi fost incluse în expoziţie fotografii ilustrând actele de cruzime comise asupra civililor din Cecenia sau Kosovo, sau din orice altă ţară. E greu de supor-
tat să-ţi vezi propriile suferinţe asociate cu ale altcuiva.

8

Când spunem despre o situaţie că e un infern, nu ne gândim, bineînţeles, la modalitatea de a-i tempera flăcările sau de a elibera oamenii aflaţi în el. Totuşi, faptul că recunoaştem, că dăm amploare percepţiei privind suferinţa provocată de ticăloşia omenească în lumea pe care o împărţim cu ceilalţi pare o realizare în sine. Oamenii veşnic surprinşi de existenţa depravării, mereu dezamăgiţi (ba chiar neîncrezători) atunci când li se arată dovezile cumplitelor cruzimi pe care oamenii sunt capabili să le aplice altor oameni, n-au ajuns încă la maturitate morală şi psihologică.

După o anumită vârstă, nimeni nu mai are dreptul să fie atât de naiv, de superficial; nimeni nu mai poate fi atât de ignorant sau de amnezic.

în ziua de azi, există un repertoriu de imagini care fac această deficienţă morală tot mai greu de menţinut. Lăsaţi imaginile înfiorătoare să ne bântuie! Chiar dacă nu sunt decât indicii şi n-au cum să surprindă întreaga realitate la care se referă, ele îndeplinesc încă o funcţie vitală. Imaginile spun: Iată de ce sunt capabile fiinţele umane - ba chiar ce se oferă să facă, cu entuziasm şi pe deplin încre-

dinţaţi de dreptatea lor. Nu uitaţi.
Ceea ce nu-i chiar acelaşi lucru cu a le cere oamenilor să-şi amintească o anumită izbucnire monstruoasă a răului. („Nu uitaţi niciodată.") Poate că dăm prea multă

importanţă amintirii, şi nu destulă gândirii. Rememorarea este un act etic, ea are o valoare etică atât în sine, cât şi raportată la sine. Amintirea este, din nefericire, singura legătură pe care o putem avea cu morţii. Astfel, credinţa că amintirea este un act etic este adânc sădită în natura noastră umană, întrucât ştim că vom muri şi îi jelim pe cei care, în cursul natural al vieţii, mor înaintea noastră - bunici, părinţi, profesori şi prieteni mai în vârstă. Nepăsarea şi amnezia par să meargă mână în mână. Istoria însă ne oferă semnale contradictorii privind valoarea amintirii în mult mai întinsa desfăşurare a istoriei colective. Pur şi simplu există prea multă nedreptate pe lume. Şi prea multe amintiri (ale unor nedreptăţiţi dintotdeauna: sârbii, irlandezii) ne amărăsc. A cădea la pace înseamnă a uita. Ca să poată avea loc reconcilierea, memoria trebuie să fie defectuoasă şi limitată.
Dacă scopul este să ai un spaţiu în care să-ţi trăieşti viaţa, atunci este de preferat ca bilanţul de nedreptăţi particulare să se dizolve într-o viziune mai generală, şi anume aceea că fiinţele umane de pretutindeni îşi fac lucruri cumplite unele altora.
*
Postaţi în faţa micilor ecrane - televizorul, computerul, laptopul - putem naviga printre imagini şi scurte expuneri ale dezastrelor din întreaga lume. Se pare că există o cantitate mult mai mare de asemenea ştiri decât înainte. Probabil că e o iluzie. Singura diferenţă este că acest gen de ştiri sunt difuzate „pretutindeni". Iar suferinţa unora stârneşte un interes intrinsec mult mai mare (trebuie să recunoaştem că suferinţa are un public) decât suferinţa

altora. Faptul să ştirile despre război sunt acum difuzate în toată lumea nu înseamnă că şi capacitatea de a ne gândi la suferinţa celor aflaţi departe e mult mai mare. într-o lume modernă - lume în care există o mulţime de lucruri

superflue cărora suntem invitaţi să le acordăm atenţie - pare normal să întoarcem spatele unor imagini care pur şi simplu ne fac să ne simţim rău. Dacă posturile de ştiri ar acorda mai mult timp detaliilor suferinţei umane generate de război sau de alte infamii, mult mai mulţi oameni ar schimba canalul. Probabil însă că nu e adevărat că oamenii reacţionează mai puţin la ele.

Faptul că nu suntem complet transformaţi, că putem să întoarcem spatele, să dăm pagina, să schimbăm canalul, nu pune la îndoială valoarea etică a acestui asalt al imaginilor. Faptul că nu suntem tulburaţi, că nu suferim *suficient* când vedem aceste imagini nu reprezintă o deficienţă. Iar fotografia nu e nici ea chemată să ne corecteze ignoranţa cu privire la istoria şi cauzele suferinţei pe care le selectează şi le redă. Asemenea imagini nu pot fi mai mult decât o invitaţie de a acorda atenţie, de a reflecta, de a învăţa, de a examina justificările pe care le oferă puterea pentru suferinţa în masă. Cine a provocat cele prezentate în imagini? Cine e răspunzător de ele? E oare scuzabil? Era inevitabil? Există vreo stare de fapt pe care am acceptat-o până acum şi care ar trebui pusă la îndoială? Toate aceste întrebări trebuie să ni le punem înţelegând că indignarea morală, ca şi compasiunea, nu poate dicta un anumit curs al acţiunii.

Frustrarea de a nu putea face nimic în legătură cu ceea ce prezintă imaginile poate fi interpretată ca o acuză adusă indecenţei de a privi asemenea imagini sau indecenţei cu care sunt răspândite - flancate, cum se întâmplă adesea,

de reclame la creme, calmante şi maşini de teren. Dacă am putea face ceva in privinţa a ceea ce arată imaginile, s-ar putea să nu ne mai pese atât de mult de aceste probleme.

*

Imaginilor li s-a reproşat că sunt o modalitate de a privi suferinţa de la distanţă, de parcă ar exista şi un alt fel de a o privi. însă şi a privi de aproape - fără medierea imaginii - înseamnă tot doar a privi.

Unele dintre reproşurile aduse imaginilor care surprind atrocităţi nu diferă cu nimic de caracterizarea văzului

în sine. Văzul nu necesită efort; văzul necesită distanţare spaţială; văzul poate fi întrerupt (la ochi avem pleoape, urechile nu avem cum să ni le astupăm). Exact acele calităţi care i-au făcut pe filozofii greci să considere că văzul e cel mai admirabil, cel mai nobil dintre simţuri, sunt asociate acum cu o deficienţă.

Avem impresia că ceva e greşit din punct de vedere moral în privinţa extrasului de realitate oferit de fotografie; că nu avem dreptul să trăim de la distanţă suferinţa altora, suferinţă sleită astfel de puterea ei primară; că plătim un preţ uman (sau moral) prea mare pentru acele calităţi ale văzului admirate până acum - detaşarea de agresivitatea lumii, care ne permite să observăm şi să avem o atenţie selectivă. Dar asta e doar o descriere a modului în care funcţionează mintea însăşi.

Nu e nimic rău în faptul de a te distanţa şi a gândi. Parafrazând câţiva înţelepţi: „Nimeni nu poate gândi şi lovi pe cineva în acelaşi timp."

9

Anumite fotografii - embleme ale suferinţei, precum instantaneul din 1943 cu un băieţel din ghetoul din Varşovia, care, cu mâinile ridicate, e înghesuit în transportul către un lagăr de concentrare - pot fi folosite drept un *memento mori,* drept obiecte de contemplaţie care ne adâncesc simţul realităţii; drept icoane seculare, dacă vreţi.

Asta presupune însă existenţa unui echivalent al unui spaţiu
sacru sau de meditaţie în care să le privim. E greu de găsit un spaţiu dedicat lucrurilor grave într-o societate modernă al cărei spaţiu public exponenţial e supermarketul (care poate fi, la fel de bine, un aeroport sau un muzeu).

A privi, într-o galerie de artă, fotografii sfâşietoare care surprind durerea altor oameni pare o exploatare a sentimentului. Chiar şi imaginile extreme a căror gravitate, a căror forţă emoţională pare de neclintit, fotografiile din lagărele de concentrare din 1945, sunt percepute altfel dacă le privim într-un muzeu al fotografiei (Hotel Sully din Paris, Centrul Internaţional de Fotografie din New

York), într-o galerie de artă contemporană, în catalogul unui muzeu, la televizor, în paginile cotidianului *The New York Times,* în paginile revistei *Rolling Stone* sau într-o carte. O fotografie pe care o vedem într-un album foto sau tipărită pe hârtie de ziar (cum sunt fotografiile din Războiul Civil din Spania) are o altă semnificaţie când e expusă într-un butic. Fiecare fotografie este privită

într-un anumit decor. Iar aceste decoruri s-au diversificat. O faimoasă campanie de publicitate Benetton, fabricant italian de îmbrăcăminte sport, a folosit o fotografie cu tricoul pătat de sânge al unui soldat croat mort. Fotografiile publicitare sunt adesea tot atât de pretenţioase, de iscusite, de viclene, de transgresive, de ironice şi de solemne precum fotografiile artistice. Când fotografia lui Capa cu soldatul care se prăbuşea a apărut în revista *Life* având pe contrapagină reclama pentru Vitalis, exista o diferenţă enormă şi insurmontabilă între aspectul celor două tipuri de fotografii, „editorială" şi „publicitară". Acum însă, această
diferenţă nu mai există.

Mare parte din scepticismul zilelor noastre privind opera anumitor fotografi angajaţi pare să se rezume doar la neplăcerea provocată de difuzarea atât de variată a acestor fotografii; la faptul că nu putem garanta în nici un fel existenţa unor condiţii sobre în care să privim aceste fotografii şi să reacţionăm deplin la ele. într-adevăr, în afară de expoziţiile în care li se aduc omagii conducătorilor, în ziua de azi nu pare să existe nici un spaţiu potrivit pentru o atitudine contemplativă sau solemnă, în măsura în care fotografiile cu cel mai solemn sau mai tulburător conţinut sunt opere de artă - şi asta şi devin când
sunt atârnate pe pereţi, dincolo de orice contestare -, ele împărtăşesc soarta tuturor lucrărilor atârnate pe pereţi sau aşezate pe podea în spaţii publice. Mai exact, devin popasuri de-a lungul unei plimbări, făcute de obicei în compania cuiva. O vizită la un muzeu sau la o galerie este o ipostază socială, presărată cu distracţii, în cadrul căreia se privesc

şi
se comentează lucrările de artă.[1] Până la un punct, impactul
1. Instituţia muzeului în sine a evoluat mult în direcţia dezvoltării acestei ambianţe de distracţie. Dacă pe vremuri era un

şi solemnitatea unor asemenea fotografii sunt păstrate mai bine într-o carte, pe care o poţi privi de unul singur, zăbovind
asupra imaginilor, fără a scoate o vorbă. Totuşi, la un moment
dat vei închide cartea. Emoţia puternică va deveni una trecătoare, în cele din urmă, specificitatea acuzaţiilor aduse fotografiei se va risipi; denunţarea unui anumit conflict şi atribuirea anumitor crime se vor transforma într-o denunţare
a cruzimii umane, a barbariei umane ca atare.

*

Există oare vreun antidot pentru veşnica atracţie exercitată de război? Şi este oare întrebarea aceasta una pe care ar pune-o mai degrabă o femeie decât un bărbat? (Probabil că da.)
Poate fi cineva mobilizat prin intermediul imaginii (sau al unui grup de imagini) să se opună activ războiului, la fel cum cineva se poate alătura celor ce se opun pedepsei
depozit pentru conservarea şi expunerea unor obiecte de artă din trecut, muzeul a devenit o vastă instituţie educativă asociată cu un
spaţiu comercial, una dintre funcţiile sale fiind expunerea operelor
de artă. Funcţia de bază este aceea de divertisment şi de educare în
diverse combinaţii, precum şi de comercializare a experienţelor, gusturilor şi simulacrelor. Muzeul Metropolitan din New York a pregătit o expoziţie a hainelor purtate de Jacqueline Bouvier Kennedy
Onassis în timpul şederii sale la Casa Albă, iar Muzeul Imperial al
Războiului din Londra, admirat pentru colecţiile sale de echipamente
şi imagini militare, oferă acum vizitatorilor reproducerea a două

ambianţe: una din Primul Război Modial, *Experienţa tranşeelor* (pe
râul Somme, în 1916), o plimbare însoţită de sunete înregistrate (obuze care explodează, ţipete), dar fără miros (fără cadavre în putre-
facţie, fără gaz de luptă); cealaltă din al Doilea Război Mondial, *Experienţa Blitz,* descrisă ca o prezentare a condiţiilor din timpul bombardamentului german din 1940 asupra Londrei, incluzând simularea unui raid aerian trăit într-un adăpost subteran.

capitale după ce citeşte, să spunem, romanul *O tragedie americană* al lui Dreiser sau „Execuţia lui Troppmann" a lui Turgheniev, o relatare a scriitorului expatriat, invitat într-o închisoare din Paris să urmărească ultimele ore ale unui faimos criminal care urma să fie ghilotinat? O povestire pare a fi mai eficientă decât o imagine. în parte, e o problemă de timp - timpul necesar pentru a privi, pentru a simţi. Nici o fotografie sau colecţie de fotografii nu poate dezvălui şi aprofunda suferinţa provocată de război mai bine decât *Preţui vieţii* (1977), filmul regizoarei ucrainene Larisa Şepitko, cel mai impresionant film despre durerea războiului din câte am văzut, sau decât uluitorul documentar japonez al lui Kazuo Hara, *Armata goală a împăratului în marş* (1987), portretul unui veteran din Războiul din Pacific, „dereglat mintal", a cărui întreagă viaţă se rezumă la denunţarea crimelor de război ale japonezilor dintr-un camion cu megafoane pe care-l conduce pe străzile
din Tokyo şi la vizitele total inoportune făcute foştilor săi ofiţeri, pentru a le solicita să-şi ceară scuze pentru crimele săvârşite, printre care uciderea prizonierilor americani în Filipine, acţiune fie ordonată, fie tolerată de aceştia.

Printre puţinele imagini împotriva războiului, imensa fotografie realizată de Jeff Wall în 1992 şi intitulată „Soldaţii morţi vorbesc (viziune după căderea într-o ambuscadă a unei patrule a Armatei Roşii lângă Moqor, Afganistan, în iarna anului 1986)" îmi pare a fi exemplară ca forţă şi concepţie. Antiteză a unui document, fotografia, realizată după metoda cibachrome* pe un suport de

* Metodă de obţinere a fotografiilor color fără negativ inter-

mediar, după un diapozitiv color. Această metodă se remarcă prin
claritatea şi strălucirea culorilor, claritate datorată absenţei nega-
tivului intermediar. *(N.t.)*

2,3 metri înălţime şi aproape 4 metri lăţime şi apoi mon-
tată pe o cutie luminoasă, prezintă siluete aşezate pe funda-
lul unei coaste de deal devastate, construită în studioul
artistului. Wall, care este canadian, n-a fost niciodată în
Afganistan. Ambuscada este un eveniment inventat în
cadrul unui război crunt deseori prezentat la ştiri. Wall
şi-a propus să-şi închipuie ororile războiului (îl citează
pe Goya drept sursă de inspiraţie) ca în picturile istorice
din secolul XIX şi ca în alte forme ale istoriei înţeleasă
ca spectacol apărute la sfârşitul secolului XVIII şi începu-
tul secolului XIX - chiar înainte de inventarea aparatului
de fotografiat -, precum tablourile vivante, figurile de
ceară, dioramele şi panoramele, care făceau ca trecutul,
în special trecutul imediat, să pară uimitor, tulburător
de real.

Figurile din lucrarea fotografică vizionară a lui Wall
sunt „realiste", însă, desigur, imaginea nu este câtuşi de
puţin. Soldaţii morţi nu vorbesc. Aici, ei vorbesc.
Treisprezece soldaţi ruşi în uniforme groase de iarnă
şi cu cizme înalte sunt răspândiţi pe un versant plin de
pâlnii de obuz, pătat de sânge, presărat cu pietre răzleţe
şi cu întreg talmeş-balmeşul războiului: chesoane de
obuze, metal contorsionat, o cizmă în care a rămas laba
unui picior... Scena ar putea fi o versiune revizuită a
sfârşitului filmului *J'accuse* al lui Abel Gance, în care sol-
daţii morţi în Primul Război Mondial se ridică din
morminte, însă aceşti recruţi ruşi, măcelăriţi în războiul
colonial tardiv şi stupid al Uniunii Sovietice, n-au fost
niciodată îngropaţi. Câţiva mai au căştile pe cap. Din capul
unei siluete îngenuncheate, care vorbeşte cu înfrigurare,
iese ca o spumă materie cerebrală roşie. Atmosfera e caldă,
jovială, fraternă. Câţiva zac într-un cot sau stau aşezaţi

şi discută, cu craniile deschise şi cu mâinile ferfeniţite
la vedere. Un bărbat se apleacă peste un altul care stă
pe o parte, ca şi cum ar dormi, şi îl încurajează parcă să
se ridice. Trei bărbaţi se prostesc: unul, cu o rană imensă
în burtă, îl încalecă pe altul care stă ghemuit şi râde de
un al treilea aflat în genunchi, care îi bălăngăne jucăuş prin
faţă o fâşie de carne. Un soldat, cu cască şi fără picioare,
s-a întors către un camarad aflat la distanţă, privindu-1
cu un zâmbet vesel. Sub el se află doi soldaţi care nu prea
par în stare să învie şi zac pe spate, cu capetele însânge-
rate atârnând pe panta pietroasă.
Captivaţi de imaginea atât de incriminatoare, ne-am
putea imagina că soldaţii s-ar putea ridica şi veni către
noi. Dar nu, nici unul nu priveşte în afara imaginii. Nu
se întrevede ameninţarea nici unui protest. Soldaţii nu
sunt pe punctul de a ne striga să punem capăt ororii
războiului. N-au înviat pentru a-i denunţa, clătinându-se,
pe cei care au pornit războiul şi i-au trimis să ucidă şi să
fie ucişi. Şi nici nu par să-i înspăimânte pe ceilalţi, întrucât
printre ei (în colţul din stânga) stă un prădător de cadavre
afgan înveşmântat în alb, cotrobăind imperturbabil într-
o raniţă, pe care nimeni nu-l bagă în seamă, iar de dea-
supra lor, prin colţul din dreapta, pe cărarea în pantă
coboară doi afgani, poate la rândul lor soldaţi, care, jude-
când după pistoalele-mitralieră Kalaşnikov adunate la
picioarele lor, i-au deposedat deja de arme pe soldaţii
decedaţi. Aceşti morţi sunt total dezinteresaţi de cei vii:
de cei care le-au luat viaţa; de martori - şi de noi. De ce
ne-ar căuta privirea? Ce-ar avea să ne spună? Noi - acest
„noi" se referă la toţi cei care n-au trecut niciodată prin ce
au trecut ei - nu înţelegem. Nu pricepem. Nu ne putem
nici măcar închipui cum a fost. Nu ne putem închipui cât

de cumplit, cât de îngrozitor este războiul; şi cât de normal
devine. Nu putem înţelege, nu ne putem închipui. Iată
ce crede cu încăpăţânare fiecare soldat, fiecare ziarist şi
fiecare cadru sanitar sau observator independent care a
petrecut un timp sub tirurile armelor şi a avut norocul
să scape de moartea ce i-a secerat pe cei dimprejur. Şi

au dreptate.

Mulţumiri

O parte din această carte, în forma ei iniţială, a fost predată în cadrul Amnesty Lecture la Universitatea Oxford în februarie 2001 şi apoi publicată într-o culegere de cursuri ţinute în acest cadru, intitulată *Human Rights, Human Wrongs* (Oxford University Press, 2003); îi mulţumesc lui Nick Owen de la New College pentru invitaţia de a ţine acest curs şi pentru ospitalitatea sa. Un fragment al cărţii a apărut ca prefaţă la *Don McCullin,* un compendiu de fotografii aparţinând lui McCullin şi publicat în 2002 la editura Jonathan Cape. Le sunt recunoscătoare lui Mark Holborn, care editează cărţi de fotografie la editura Cape în Londra, pentru încurajări; ca întotdeauna, primului meu cititor, Paolo Dilonardo; lui Robert Walsh, din nou, pentru aprecieri; şi tot pentru apreciere, le mulţumesc urmă-
torilor: Minda Rae Amiran, Peter Perrone, Benedict Yeoman şi Oliver Schwaner-Albright.

M-au stimulat şi m-au emoţionat un articol scris de Cornelia Brink, „Imagini emblematice laice: Fotografii din lagărele de concentrare naziste", apărut în publicaţia *History & Memory* voi. 12, nr. 1 (primăvară/vară 2000), precum şi excelenta carte a lui Bărbie Zelizer *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye (A-ţi aminti să uiţi: Memoria Holocaustului prin ochiul aparatului de fotografiat)* (University of Chicago Press, 1998), în care am găsit citatul din Lippmann.

Pentru informaţii preţioase şi analize privind bombardamentul executat de Royal Air Force asupra satelor irakiene între 1920 şi 1924 am consultat articolul din *Aerospace Power Journal*

(iarna 2000) aparţinând lui James S. Corum, care predă la Şcoala de Studii Aeriene Avansate din cadrul Bazei Forţelor Aeriene Maxwell din Alabama. Relatări privind restricţiile impuse fotojurnaliştilor în timpul Războiului din insulele Falkland şi al celui din Golf apar în două cărţi importante: John Taylor, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe, and War (Orori: Fotografia jurnalistică, catastrofa şi războiul)* (Manchester University Press, 1998) şi Caroline Brothers, *War and Photography (Războiul şi fotografia)* (Routledge, 1997). Aceasta din urmă rezumă cazul privitor la autenticitatea fotografiei lui Capa la paginile 174-184 ale cărţii sale. Pentru o opinie contradictorie: articolul lui Richard Whelan *Soldat*

prăbuşindu-se de Robert Capa", apărut în revista *Aperture* nr. 166 (primăvara 2002), aduce în discuţie un set de circumstanţe
ambigue din punct de vedere moral şi susţine că fotograful a surprins neintenţionat momentul în care un soldat republican a fost ucis.
Pentru informaţii referitoare la Roger Fenton, îi sunt îndatorată Nataliei M. Houston şi articolului său „Lectura aminitirilor victoriene: Sonete şi fotografii din Războiul Crimeii", apărut în *The Yale Journal of Criticism* voi. 14, nr. 2 (toamna 2001). Informaţia potrivit căreia au existat două variante ale fotografiei lui Fenton „Valea umbrei morţii" i-o datorez lui Mark Haworth-Booth de la Victoria and Albert Museum; ambele sunt reproduse în cartea lui Ulrich Keller *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War (Spectacolul suprem: O istorie vizuală a Războiului Crimeii)* (Routledge, 2001). Relatările privind reacţiile britanicilor la fotografia morţilor britanici neîngropaţi din Bătălia de la Spion Kop provin din albumul *Early War Photographs (începutul fotografiei de război)* (New York Graphic Society, 1974), al lui Pat Hodgson. William Frassanito este cel care a stabilit în cartea sa *Gettysburg:*
AJourney in Time (Gettysburg: O călătorie în timp) (Scribner's, 1975) °ă Alexander Gardner trebuie să fi mutat corpul unui

soldat confederat mort pentru o fotografie. Citatul din Gustave Moynier provine din cartea lui David Rieff, *A Bedfor the Night: Humanitarianism in Crisis (Un pat pentru înnoptat: Umanitarismul în criză)* (Simon & Schuster, 2002).
Am învăţat mulţi ani şi voi continua să învăţ multe din conversaţiile purtate cu Ivan Nagel.

La preţul de vânzare se adaugă 2%,
reprezentând valoarea timbrului literar
ce se virează Uniunii Scriitorilor din România,
cont nr. R044 RNCB 5101 0000 0171 0001,
B.C.R. Unirea, Bucureşti.

Trăim într-o civilizaţie în care realitatea e permanent dublată
de imagine. Susan Sontag a explorat cu acuitate consecinţele
acestei situaţii inedite în istoria umanităţii într-o carte celebră *(Despre fotografie,* 1977), care a făcut vâlvă în ultimul pătrar al secolului trecut. în 2004, ea a simţit nevoia să revină asupra meditaţiilor sale, scriind acest eseu despre
fotografia de război şi despre rolul imaginilor ce prezintă ororile conflictelor armate în societatea contemporană. Potrivit autoarei, totul a început odată cu imaginile de o nespusă cruzime ale unor pictori precum Goya, care s-au desprins de canoanele frumosului în reprezentarea scenelor de război. O adevărată obsesie a cumplitului ia naştere pe nesimţite, fotografia, apoi filmul, reportajul de televiziune şi imaginile postate pe Internet nefăcând decât să reia şi să amplifice această tendinţă. Susan Sontag urmăreşte căile încurcate - nelipsite de derapaje şi chiar de tentative de manipulare a realităţii - prin care nenumăraţi fotografi au încercat să ultragieze privitorul, riscând în cele din urmă să-1
facă insensibil în faţa ororii.

9789735024826